

Jahrbuch
der
Musikbibliothek Peters
für
1937

Herausgegeben

von

Kurt Taut

Vierundvierzigster Jahrgang

LEIPZIG

Verlag von C. F. Peters

1938

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York

KRAUS REPRINT LTD.

VADUZ

1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht	5
Arnold Schering: Kritik des romantischen Musikbegriffs	9
Heinrich Husmann: Olympos. Die Anfänge der griechischen En- harmonik	29
Karl Gustav Fellerer: Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts	45
Walther Vetter: Zur volklichen und landschaftlichen Bestimmung des deutschen begleiteten Sololiedes	58
Robert Haas: Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767	77
Kurt Taut: Totenschau für das Jahr 1937	95
Kurt Taut: Verzeichnis der im Jahre 1937 in allen Kulturländern erschiedenen Bücher und Schriften über Musik	107*

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten

Bibliotheksordnung

Die Musikbibliothek Peters ist am Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 10–16 Uhr, am Mittwoch und Freitag von 9–12 und 15–18 Uhr geöffnet. Im August ist die Bibliothek geschlossen.

Die Bibliotheksräume sowie die Autographen- und die Bildersammlung können täglich zwischen 11 und 12 Uhr besichtigt werden.

Die Bücher und Musikalien werden den Besuchern unentgeltlich gegen Verlangzetteln sogleich ausgehändigt. Sie dürfen nur in den Lesezimmern eingesehen werden und sind nach Benutzung zurückzugeben.

Jahresbericht

Im verflossenen Verwaltungsjahr 1937 wurden an 2694 Besucher 18218 Bände der Bibliothek ausgehändigt, gegenüber 11560 Bänden des Vorjahres, ein Erweis stiller intensiver Arbeit in unserem Institut durch Musikstudierende, Musikwissenschaftler, Kantoren, Musikfreunde und sonstige Interessenten. Bunt war abermals der Reigen der auswärtigen Besucher. Deutsche Gäste kamen aus fast allen Gauen der Heimat, aus Berlin, Bitterfeld, Borna, Braunschweig, Breslau, Dresden, Gera, Halle, Kiel, Köln, Lübeck, Meiningen, Merane, Meißen, München-Gladbach, Naumburg, Nossen, Plauen i. V., Reichenbach, Rheydt und Weimar. Das Ausland – Dänemark, England, Frankreich, Italien, Japan, Jugoslawien, Österreich, die Philippinen, Polen, die Tschechoslowakei und die Vereinigten Staaten von Amerika – war mit zahlreichen Besuchern vertreten, die in den meisten Fällen durch eingehende Führungen mit den Zielen unseres Instituts vertraut gemacht wurden.

Am 18. Februar 1937 besuchte der berühmte französische Pianist Alfred Cortot die Bibliothek. Cortot, selbst bibliophiler Sammler musikalischer Seltenheiten, die er im Lauf der Jahre zu einer höchst beachtlichen Privatbibliothek ausgebaut hat¹⁾, schenkte sein Hauptinteresse den beiden Original-Manuskripten Chopins [Deux polonaises pour le piano. Op. 26 u. Mazurka f. Klavier g-moll. Op. 59. Nr. 3] und zwei frühen Abschriften von Werken des Meisters von der Hand seines gräflichen Schülers Fernand de Costa, mit bemerkenswerten und für Urtextausgaben wichtigen musikalischen Varianten, ferner den zahlreichen Bach-Erstdrucken. Im April statteten die bekannte französische Musikologin Frau Yvonne Rokseth, Paris, im Oktober als Vertreter des „Orchestra Augusteo di Roma“ der Solocellist Marco Peyrot, ein ehemaliger Schüler Julius Klengels am Leipziger Konservatorium, der Bibliothek ihren Besuch ab.

Der 9. Juni 1937 brachte eine Führung des Lehrerkollegiums der Humboldt-Schule, Leipzig, durch die Räume der Bibliothek. Eine zu diesem Zweck getroffene Auswahl von wertvollen Handschriften und Quellenwerken zur Musikgeschichte und Schulmusik fand freundliches und dankbares Interesse.

Vom 9. Oktober bis 17. November 1937 fand anlässlich des 100jährigen Bestehens des Museums der bildenden Künste zu Leipzig und des Leipziger Kunstvereins eine Jubiläums-Ausstellung „150 Jahre Kunst und Künstler in Leipzig“ statt. Die Bibliothek stellte die kostbare Silberstift-Miniatur Dora Stocks, ihr berühmtes Mozart-Bildnis, für die Dauer der Ausstellung zur Verfügung. – Den Verlagsfirmen „Bibliographisches Institut“, Max Beck, Koehler & Amelang

¹⁾ Bd. 1 der „Bibliothèque Alfred Cortot“ erschien 1936 im Rahmen der „Société Internationale de Musicologie“ zu Paris.

sowie der „Neuen Leipziger Zeitung“ konnte das Bildarchiv der Bibliothek für Publikationszwecke mit seltenen Bildnissen und Stichen von Georges Bizet, Carl Ditters von Dittersdorf, Friedrich von Flotow, Johann Strauß (Stich v. Kriehuber), Chr. W. v. Gluck und Giuseppe Verdi behilflich sein.

Der Zuwachs an Büchern und Musikalien im Jahr 1937 betrug 380 Nummern. Wenn die Leitung der Bibliothek vornehmlich bestrebt ist, die Erstaussgabenbestände an Werken der Klassiker der Musik mehr und mehr zu vergrößern, so kommt dies dem Bedürfnis unserer Tage nach Urtextausgaben, um der Verfälschung verflossener Jahrzehnte zu steuern, entgegen, einem Bedürfnis, welches das Sammeln von Frühdrucken in Archiven und Bibliotheken immer dringlicher werden läßt. Brachte schon das Haydn-Jahr 1931 einen wertvollen Zuwachs an Erst- und Frühausgaben des Meisters, so konnten im vergangenen Jahr weitere Kostbarkeiten zum Thema Haydn-Ausgaben erworben werden, sowie zahlreiche Erst- und Frühdrucke Mozarts, über welche die folgende Liste Rechenschaft gibt: Haydn, Joseph: *Trois Simphonies à Grand Orchestre* . . . Oeuvre XXIV. [Pl.-Nr. 593]. Chés J: J: Hummel, à Berlin: *Simphonie a Grand Orchestre* . . . Oeuvre XXXIII. Libro II. [Pl.-Nr. 674]. Chés J. J. Hummel à Berlin; *Eco per quattro Violini, e due Violoncelli da eseguirsi in due camere* . . . In Napoli Appresso Luigi Marescalchi Editore; *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle*. Oeuvre 32. No. 2. Ed. revue corrigé . . . par l'auteur. [Pl.-Nr. 849]. Wien, Artaria; *Sette Sonate con Introduzione, ed in fine un Terremoto; Per due Violini, Viola E Violoncello Composte sopra le ultime sette parole del nostro Redentore sulla Croce*. Opera 48. [Pl.-Nr. 290]. In Napoli Presso Luigi Marescalchi: *Trois Sonates pour le Piano-Forte avec accompagnement de Violon & Violoncello*. Op. 73 [Ohne Pl.-Nr.]. London. Printed by Longman, Clementi & Co.; *Trois Sonates pour le Piano-Forte avec Violon et Violoncelle* . . . Oeuvre 86. [Pl.-No. 1054]. A Offenbach s/M chez Jean André [Sämtl. Ausgaben in Stimmen]: *Alt-Schottische Balladen u. Lieder mit Klavierbegleitung nach den altschottischen Melodien ausgesetzt mit deutscher Nachbildung v. J. W. u. G. A. Wagner*. [3 Hefte; ohne Pl.-Nr.]. Leipzig, Breitkopf & Härtel. – Von den nunmehr folgenden Mozart-Ausgaben sei die kostbarste an die Spitze gestellt: Mozart, Wolfgang Amadeus: *Six Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flute Traversiere* . . . Oeuvre III. London, W. Williamson [1765]; *Grand Sinfonie* . . . Oeuvre 45. Édition d'après le manuscrit, augmenté par des Clarinettes et avec des changemens dans les Haut-bois par l'Auteur. [Pl.-Nr. 2120]. A Offenbach s/M, chez Jean André; *Sinfonie à grand orchestre* . . . Oeuvre 87. [Pl.-Nr. 1478]. A Offenbach sur le Mein, chés J. André; *Cassazione per due Violini, Viola, due Corni, ad Libitum e Basso*. [Pl.-Nr. 823]. In Vienna presso Artaria e Comp.; *Grand Sextuor[s] Pour deux Violons deux Cors Alt & Basse*. No. 1–3. [Pl.-Nr. 217]. Augsbourg Chez Gombart et Comp.; *Grand Quintetto pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle* . . . Oeuvre 33 me [Pl.-Nr. 593]. A Offenbach sur le Mein, chez Jean André; *Grand Quintetto pour deux Violons, deux Alto et Violoncelle* . . . Oeuvre 37 me [Pl.-Nr. 610]. A Offenbach sur le Mein chez J. André; *Grand Quintetto pour Piano-Forté, Hautbois, Clarinette, Cors et Basson (ou Violon, Alto et Violoncelle)* [Pl.-

Nr. 3042] à Offenbach s/m, chez Jean André; No. 1 [- 5] des cinq principaux Quintetti pour deux Violons, deux Violes & Violoncelle. [Pl.-Nrn. 1483-87]. A Offenbach s/m, chés Jean André; Trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violoncelle ... Op. 18. No. 1-3. [Pl.-Nr. 1983]. A Vienne chez Artaria et Comp.; Quartetto Per Clavicembalo o Forte-Piano con Violini, Viola e Violoncello ... Opera 29. [Pl.-Nr. 451]. a Vienna presso Artaria Comp.; Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle ... Oeuvre 32 me. [Pl.-Nr. 591]. A Offenbach sur le Mein, chez Jean André; Quatuor à deux Violons, Viola et Violoncelle ... Oeuvre 42 me. [Pl.-Nr. 667]. A Offenbach sur le Mein, chez Jean André; Trois Quatuors nouveaux pour deux Violons, Alto et Basse ... Op. 64. Mis au jour par Pleyel. [Pl.-Nr. 1207]. A Offenbach s/M. chez J. André; Quatuor pour Piano-Forté, Violon, Alto & Violoncelle ... Oeuvre 108. Liv: 47 des etrennes pour les dames. [Pl.-Nr. 1702]. A Offenbach sur le Mein, chés Jean André [Alle Ausgaben in Stimmen]; Operngesänge ... welche zu seinen bekannten Opern nicht gehören, sondern von ihm einzeln geschrieben worden sind. Im Klavierauszug v. C. Schulz. Erstes Heft. No. 1-6. Leipzig, Breitkopf & Härtel; Die Zauberflöte im Klavierauszuge. [Ohne Orts- u. Verlagsangabe]. - Es handelt sich hier um eine seltene Zusammenfassung von Einzeldrucken der Arien und Chöre, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. - An Büchern wurden der Bibliothek drei ältere Quellenwerke zugeführt: Doppelmayr, Johann Gabriel: Historische / Nachricht / Von den Nürnbergischen / Mathematicis / und / Künstlern, / welche fast von dreyen seculis her / Durch ihre Schrifften und Kunst-Bemühungen / die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg / vor andern / trefflich befördert / und sich um solche sehr wohl verdient gemacht / ... In Zweyen Theilen / an das Liecht gestellet / ... Nürnberg, In Verlegung Peter Conrad Monaths. 1730. Gedruckt bey Joh. Ernst Adelbulnern; Kurtzgefaßtes / Musicalisches / Lexicon, / Worinnen / Eine nützliche Anleitung und gründlicher / Begriff von der Music enthalten ... Chemnitz, 1737 / bey Johann Christoph und Johann David Stößeln; Ricci, F. P[asquale]: Recueil de Connaissances Élémentaires pour le Forte-piano. Oeuvre-mêlé de Théorie et de Pratique ... Paris, Selbstverlag [1788]. Mit eigenhändigem Namenszug des Autors am Schluß des praktischen Teils. - Die Erwerbungen aus der Buchliteratur 1937 sind in der Bibliographie durch ein * kenntlich gemacht.

Leipzig, April 1938

C. F. Peters

Dr. Kurt Taut

Kritik des romantischen Musikbegriffs

Von

Arnold Schering

Vor langen Jahren (1918) habe ich im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters versucht, das Wesen der musikalischen Neuromantik zu umreißen. Der vorliegende Beitrag knüpft daran an, spannt aber den Rahmen weiter, indem auch die Frühromantik mit einbezogen wird. Unter „Kritik“ sei zunächst nicht das Abwägen von Vorzügen und Mängeln, sondern im Sinne Kants eine allgemein prüfende Untersuchung des Gegenstandes verstanden.

Diesen Gegenstand bildet der romantische Musikbegriff, d. h. der Inbegriff dessen, was die Romantik unter Musik verstanden und an Erlebniswerten mit ihr verbunden hat. Das setzt voraus, daß wir es mit einer bestimmten Geisteshaltung zu tun haben, die zu einer vorausgehenden, vielleicht auch späteren, in Gegensatz steht. Gibt es überhaupt solche Gegensätze? Ist „Musik“ ein Begriff von Wandelbarkeit, der Ausdruck von etwas, das zwar eine durch Jahrhunderte sich forterbende Kernbedeutung besitzt, aber immer von neuem seine Gestalt, seine Farbe geändert hat und infolgedessen niemals in einen festen Bedeutungsbegriff eingefangen werden kann? Ohne Zweifel! Musik ist ein Ideal- und damit zugleich ein Wertbegriff, daher etwas ganz anderes als die sachlich zusammenfassenden Begriffe „die Physik“, „die Mechanik“, „die Mathematik“ usw. In keiner Kunst, selbst wenn wir sie auch nur sechs Jahrhunderte zurückverfolgen, ist die Fülle heterogener Bildungen so groß, das Kunstwollen so verschiedenartig, der Standpunkt des Künstlers wie des Laien zu ihr so wechselnd gewesen wie bei ihr. Offenbar ist das Verhältnis des Menschen zu Klanggebilden ein minder dauerhaftes als in der Poesie und in den darstellenden Künsten, was wohl darauf beruht, daß dem Klangreich, ungreifbar und begrifflich unbestimmbar, wie es nun einmal ist, von je ein Zugang zum Übersinnlichen geöffnet blieb. Immer also, wenn Geist und Seele, als die empfindlichsten Gradmesser menschlicher Bewußtseinslagen, ihr Verhalten zur Welt und zum Weltbegriff änderten, mußte die Musik eine der ersten sein, die darauf antworteten. Es entstanden „Umbrüche“ nicht nur im Stil, sondern auch in der Beurteilung des Wesens der Musik.

Ein solcher Umbruch vollzog sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als das Zeitalter Bachs dem Zeitalter Mozarts wich. Es ist allbekannt, zu welcher neugearteten Kunst es kam, und wie schnell diese der älteren das Grab grub. Diese neue, empfindungsgeschwellte Musik, die mit den tausendfachen Beugungen

ihrer kantabeln Melodik wahrer Spiegel des neuen höchst beweglichen Seelenlebens zu sein schien, traf auf Menschen von verändertem Lebensgefühl. Aufgeklärten, freieren Geistes, dem Diesseits und seinen Freuden zugewandt, sinnlich reizbar bis zum äußersten, bewegten sich diese Menschen, wenn sie Musik hörten, in einer Welt höherer Entzückung. Ihr Musikbegriff ist durchaus enthusiastisch. Sie sind leicht gerührt, völlig dem Genuß hingegeben, ganz „Empfindung“, ohne Bedürfnis, über Ursachen und Gründe des Eindrucks nachzudenken. Alles Strenge, Herbe, Verstandbelastete des Barocks ist ihnen zuwider. Man wäre geradezu versucht, sensualistische Gefühlsanarchie anzunehmen, wüßte man nicht, daß die gleichzeitige Ästhetik mit warnendem Finger immer wieder auf das Moralische als letzten Zweck auch der Musik hingewiesen hätte. Sie drang darauf, der wortlosen, den Verstand unbeschäftigt lassenden, daher gefährlichen Instrumentalmusik ja nicht zu viel Raum zu gönnen, sondern nach Väterart die Gesangsmusik vorzuziehen, da diese allein „deutliche und klare Begriffe“ erziele. Denn, wie Goethe im „Wilhelm Meister“ (Lehrjahre I, 2, 11) sich ausdrückt, „Melodien, Gesänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder jenen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen schweben“, – eine Stelle, die sich ganz ähnlich bei Kant findet. Hätte man um 1785 gefragt, was man sich unter „wahrer Musik“ vorstelle, so hätte man als Antwort bekommen, was Ernst Wilhelm Wolf, der weimarische Kapellmeister, in Wielands Teutschem Merkur vom Jahre 1783 darüber äußerte: „Wahre Musik kann allein durch schönen und wahren Gesang erhalten werden . . . Näher zur Erreichung dieser Absicht zu gelangen, gab uns Gott eine Sprache, die wir mit den Tönen verbinden sollen, um dadurch mit den, durch dieselben in uns erregten Empfindungen und Leidenschaften deutliche und klare Begriffe vereinigen zu können, welche die Gründe und Folgen jener schönen Ausübungen anschaulich darstellen und den Reiz zu Ausübung guter Handlungen erhöhen.“

Der Musikbegriff war also, wenigstens theoretisch, noch immer in der Gesangsmusik verwurzelt. Aber die Wirkungen der neuen, in mächtigem Vordringen befindlichen Instrumentalmusik waren einfach nicht zu übersehen. Was an solcher von Mannheim, Wien, Norddeutschland kam, regte jeden wahrhaft Musikalischen zur Bewunderung an. Aber sie gab auch – und darin kündigt sich die nahende Romantik an – Rätsel auf. Was drückt sie aus? Was soll man sich bei ihr denken? Die Moralphilosophen bestritten das Recht dieser Frage, voran Sulzer, der im Artikel „Musik“ seiner „Theorie der schönen Künste“ Sonaten, Symphonien, Konzerte wegwerfend für „lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch“ erklärte. Andere ergriffen sie leidenschaftlich und sind der Ansicht, derlei hohe Instrumentalmusik sei ein Erzeugnis der dichtenden Phantasie der Tonsetzer und könne daher nur mit Hilfe der Poesie erklärt werden. Ein bis heute noch nicht völlig erforschtes Suchen nach poetischen Unterlagen beginnt, vornehmlich im Kreise der Philipp Emanuel Bach nahestehenden Dichter und Musikfreunde. Es ist ein tiefes Gefühl erwacht für die gemeinsame seelische Grundlage der zeitgenössischen Dichtung und Musik. Die Überzeugung besteht, daß insbesondere die kantable Melodik der Jüngsten ihr genaues Seitenstück in der Lyrik der lebenden Dichter habe. Doch wird ebenso auch vom „redenden Prinzip“ in der Musik gesprochen und damit auf ihr Vermögen angespielt,

sowohl im Tonsatz wie im Vortrage ganze Reden in Tönen wiederzugeben. Darin sei Philipp Emanuel Bach unübertroffen gewesen¹⁾. Die Musik rückt unversehens, teils wegen des Geheimnisses ihrer Deutung, teils wegen ihrer gesteigerten Reizkraft, in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses; sie wird die Lieblingsbeschäftigung des weltbürgerlichen Liebhabertums und ein Gegenstand fortwährender Huldigungen. Als Schriftsteller nehmen Reichardt, Vogler, Rochlitz sich ihrer an und heben das Verständnis aus den Niederungen des Alltags ins Licht wissenschaftlicher Klarheit, was besonders Rochlitz in der 1798 von ihm begründeten und in klassischer Haltung redigierten Allgemeinen Musikalischen Zeitung gelang. Ihm vor allem ist es zu danken, daß die Einschätzung hoher Meisterwerke nicht mehr schwankendem Geschmacksurteil überlassen bleibt, sondern aus verständnisvoller, lebendig nachempfindender Einfühlung geschieht. Der Maßstab des Moralischen wird verlassen und das Prinzip des Ästhetischen als oberstes erkannt.

Aber die Sentimentalen aus der Wertherzeit, deren Nerven beim leisesten Erklingen von Musik vor Schmerz oder Wonne bebten, starben nicht aus. Ihr Einfluß ward sogar stärker denn je. Hochbegabte poetische Köpfe begannen diesen Sentimentalismus in Romanen und Novellen zu verherrlichen und damit ein breites Lesepublikum in seinen Bann zu ziehen. So findet sich in F. H. von Dalbergs vielgelesenen „Blicken eines Tonkünstlers in die Musik der Geister“ (1787), das 1806 in zweiter Auflage erschien, folgende Stelle:

„Da lag auf einmal, wie von einem Engel gesandt, Pergolesis Salve Regina vor mir; ich sang es, und das himmlische O dulcis, o pia erfüllte meine Seele mit einem so hohen Gefühl von Andacht und sanfter Wehmut, daß ich in Tränen zerschmolz. Es ward mir leichter, die gespannten Fibern ließen nach, ich sank in eine erquickliche Ruhe, nicht heiter, aber wohl war mirs. Ich verließ das Klavier, legte mich auf mein Ruhebett und dachte den mannigfachen, schnell veränderten Zuständen meiner Seele nach.“

Wackenroders Joseph Berglinger (in den „Herzensergießungen“, 1797) leidet zuweilen derart unter schöner Musik, daß er „am Ende ganz schlaff und ermüdet“ das Konzert verläßt, denn

„seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, – so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab.“

Ebenso schmelzen Jean Pauls Jünglinge, wenn sie in feierlichen Augenblicken Musik hören, hin wie das Eis an der Sonne. Ferne Flöten- oder Harmonikatöne, ja selbst Maultrommelklang, wirken wie seelische Purgiermittel. Sein Walt (in den Flegeljahren, 1804/05), der der Aufführung einer Haydnschen Symphonie beiwohnt,

„wurde durch das ihm neue Wechselspiel von Fortissimo und Pianissimo, gleichsam wie von Menschenlust und Weh, von Gebeten und Flüchen in unserer Brust, in einen Strom gestürzt und davon gezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, übertäubt, umschlungen und doch – frei

¹⁾ Eine Reihe wichtiger, meist in Briefen niedergelegter Zeugnisse aus den siebziger Jahren bei E. F. Schmid, Ph. E. Bach und seine Kammermusik, 1931; dazu auch Fr. Chrysander, Eine Klavierphantasie von K. Ph. E. Bach, in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. Bd. VII, 1891, und H. Mersmann, Ein Programmtrio Ph. E. Bachs, im Bachjahrbuch 1917, mit dem Abdruck der von Bach selbst verfaßten hermeneutischen Analyse, einer der ausführlichsten, die wir aus älterer Zeit (1749) besitzen.

mit aller Gliedern. Als ein Epos strömte das Leben unten vor ihm hin, alle Inseln und Klippen und Abgründe desselben waren eine Fläche, – es vergingen an den Tönen die Alter, – das Wiegenlied und der Jubelhochzeitsgesang klangen ineinander.“

Und selbst bei E. T. A. Hoffmann stehen Sätze wie diese:

„Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf, in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß. Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die wie aus einer andern Welt niedersteigend mich tröstend umfingen.“ (Ombra adorata, 1814.)

Dieses feminine Verhalten zu Musik, gleichgültig, ob es zu Melancholie oder zu seliger Entrückung führte, galt in weitesten Kreisen als beneidenswerter Zustand, als Zeichen einer wahrhaft auf Musik abgestimmten Seele. Man schämte sich der im Konzert vergossenen Tränen ebensowenig wie der seelischen Exaltationen, in die man selber beim Musizieren geriet. Wilhelm Heinses „Hildegard“, Tiecks „Musikalische Leiden und Freuden“, sein „Sternbald“ und „Phantasia“ liefern neben anderen Beispiele. Auch der alte Goethe war vom „Götterwert der Töne wie der Tränen“ überzeugt. Oft geht es bis zum Pathologischen. Dringen Werke wie die c-moll-Symphonie oder gar die Neunte ans Ohr, so können Überempfindliche bis an den Rand des Wahnsinns gebracht werden. In R. Griepenkerls „Das Musikfest oder die Beethovener“ (1838) stirbt ein alter Kontrabassist an der Aufregung durch die 9. Symphonie. Man erschrickt heute, wenn Novalis mit dem Ausspruch: „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem, die Heilung eine musikalische Auflösung“ die Musik in die Nähe von Fieberzuständen rückt. Das war alles durchaus ernst gemeint und muß, sollte es nicht schon von vornherein als verrückt gebrandmarkt werden, Fälle aus der Wirklichkeit hinter sich gehabt haben. Bis in die Mitte des Jahrhunderts laufen Erzählungen und Geschichten, in denen Jünglinge und hysterisch veranlagte junge Mädchen die Musik in solcher Weise erleben, vermutlich zum Neide so mancher Leser, die sich beim besten Willen nicht zu solchem mystischen Außersichsein zu erheben vermochten. Selbst in Schumanns Schwärmbriefen klingt diese Auffassung noch gelegentlich an. Bald freilich verblaßte sie und verschwand.

Unter denen, die das Gefährliche dieses Sentimentalismus erkannten und ihm entgegentraten, standen die Künstler selbst in vorderster Linie. Denn es blieb nicht aus, daß zu ihrem Ärger auch das Wesen des künstlerischen Schaffens in schiefe Beleuchtung geriet. Sollten wirklich alle Anstrengungen, alles Kämpfen um Form und Gestalt, um Eigenart und Schärfe des Ausdrucks zu nichts anderem dienen, als gefühlsselige Menschen auf Augenblicke in Rührung zu versetzen? Statt Künstlerschaft in der großartigen Objektivität zu sehen, mit der der Begnadete Natur, Welt, Menschheit betrachtet und aus geläutertem Empfinden heraus seine Eindrücke in sinnlichem Material verkörpert, glaubten jene Leute ihn beim Erfinden denselben Gefühlskrämpfen unterworfen, die sie, die Hörer, zum willenlosen Spielball des Tonsinnlichen machten. Nichts ergreifender, als wenn man aus Biographien oder Anekdoten etwas von seelischen Leiden des Schaffenden erfuhr, von verfehlten Liebschaften oder anderen Schicksalschlägen! Um so heftiger erschauerte das Herz unter den Klängen. Damals kam die Legende auf, ein großer Künstler – insbesondere ein Tonkünstler – müsse jederzeit ein großer Leidender am Leben gewesen sein. Wo, bei Gott, sollte

sonst die überzeugende Macht seiner Schöpfung herkommen? Als klassisches Beispiel galt Beethoven. Kein anderer aber als dieser selbst, der männlichste unter den Klassikern, hat sich schärfer gegen diesen Aberglauben gewandt, indem er das Wort sprach:

„Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, aber sie weinen nicht. Rührung paßt nur für Frauenzimmer; dem Manne muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen.“

Und gegen die, welche meinten, der echte Künstler vermöge immer nur sich selbst, seine eigenen Leiden und Freuden zu gestalten, wandte sich unzweideutig Goethe:

„Solange er (der Dichter) bloß seine wenigen subjektiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzueignen und auszusprechen weiß, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bißchen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zugrunde geht.“ (Zu Eckermann am 29. 1. 1826.)

Alle in der Auflösung begriffenen Epochen, meint Goethe geradezu, seien in diesem Sinne subjektiv gewesen, alle vorschreitenden dagegen von objektiver Richtung, was sich „an der jetzigen Poesie, Malerei und vielem anderen“ zeige. „Jedes tüchtige Bestreben wendet sich aus dem Innern hinaus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen sehen, die wirklich im Streben und Vorschreiten begriffen und alle objektiver Natur waren.“

Diese Sätze, zu denen man Wilh. v. Schlegels Forderung nach einer „durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen Poesie“ stellen kann, schließen eine vernichtende Kritik der eben entwickelten subjektivistischen Musikanschauung ein. Sie sind ein Bekenntnis zur Geisteshaltung des klassischen Menschen und können, gerade auch im Hinblick auf Beethoven, nicht ernst genug genommen werden. Aber selbst Mozart wurde in dem kritischen Jahrzehnt nach 1800 durch die Brille der Impressionsästhetik gesehen und zum Erzromantiker gestempelt¹⁾. Dem widerspricht nicht, daß ein Mann wie H. G. Nägeli den Nachdruck auf formale Beziehungen legte und die Musik als „Spiel“ auffaßte. Denn wenn es in seinen „Vorlesungen über Musik“ (1826) heißt:

„Sie (die Musik) schwebt, von diesem Formenspiel getragen, in der ganzen unermesslichen Region der Gefühle, bald in ebender, bald in flutender Bewegung auf und nieder, senkt sich mit dem leise verhallenden Tonhauch zur tiefsten Herzentiefe hinab und schwingt sich mit dem steigenden Tonschwung wieder auf zum höchsten Wonnegefühl. So lebt sie ein Leben voll reiner Lust, so erweitert sich ihr das Reich der Töne zu einem unermesslichen, unausgenießbaren Lustreich.“

so war das im Grunde nichts anderes als die Verherrlichung eines selbstgenießerischen Zustands, der zu Oberflächlichkeit führend das Verständnis für die Charakteristik der Meister und ihrer Werke eher auslöscht statt hebt. An solchen Ergüssen aber sog das breite Publikum sich voll. Den Niederschlag erkennt man

¹⁾ L. Schrade, Mozart und die Romantiker, im Bericht der musikwissenschaftlichen Tagung in Salzburg, 1931. – Für die Tage der späteren Neuromantik, als das Problem Wagner die Laienästhetik wieder mächtig in Erregung versetzte, wurde Nietzsche ein heller Rufer im Streite wider die subjektivistische Deutung, „weil wir den subjektiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjektiven, Erlösung vom Ich und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objektivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können“. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1870/71, Abschn. 5.

in der uferlos wachsenden Literatur an seichten, dem Ohre schmeichelnden Salonkompositionen, an den vielen juste milieu-Stücken, gegen deren geheuchelte Sentimentalität oder Dämonie Schumann und seine Davidsbündler ins Feld zogen, an dem brillanten, aber kalten Virtuositentum kleiner Existenzen. – Der einzige unter den musikalisch gebildeten Kunstkennern, der bemüht ist, das objektive Moment herauszuarbeiten, war Ferdinand Hand in Jena. Seine zweibändige „Ästhetik der Tonkunst“ (1837) – vor allem der Eingang des zweiten Bandes – führt in geradezu erlösender Weise aus dem Nebelreich der Gefühls-ästhetik heraus. Einige solcher Sätze sind folgende:

„Dagegen stützt auch jegliche Kunst sich nicht minder auf das Gesetz der objektiven Anschaulichkeit, und es kann daher auch die Musik sich nicht von ihm lossagen. Auch sie verfährt objektivierend, obgleich das Objekt ihrer Darstellung nicht mit Augen geschaut werden kann, und die flüchtigen Bilder der Töne ohne festen Bestand vorüberschweben“ (§ 6). „So lebt der Tonkünstler nicht weniger in einer Bilderwelt als der Dichter“, „es stellt also die Tonkunst in ihren Werken die Abbilder innerer Zustände und Begebenheiten in ausgeprägten Formen auf, welche als anschauliche Gestalten die inhaltvollen und höchsten Interessen der fühlenden Menschheit bezeichnen“ (ebenda).

Nicht ohne Einfluß vielleicht auf Entstehen und Umsichgreifen der Impressionsästhetik mag der Umstand gewesen sein, daß man bei allen über Kammermusikbesetzung hinausgehenden Werken infolge der Seltenheit gedruckter Partituren meist auf den vorüberauschenden Eindruck einer einzigen oder einiger weniger Aufführungen angewiesen war. Gerade die großen Orchesterwerke aber lieferten den Stoff für entscheidende Besprechungen. Wurden wirklich Partituren gedruckt, dann zu so hohem Verkaufspreise, daß nur Begüterte oder Konzertiustitute als Abnehmer in Frage kamen¹⁾. Wer, wie der junge Wagner, der junge Schumann, Beethovens Symphonien und Ouvertüren auf Klang, Struktur und Instrumentation genau studieren wollte, war gezwungen, sie sich selbst in Partitur zu bringen. Der nicht fachmännisch geschulten Welt trat die große Vokal- und Instrumentalmusik in der Regel nur als Höreindruck und nur gelegentlich entgegen. Dann freilich als überwältigendes Ereignis, so daß, wer darüber zu sprechen unternahm, es nicht anders als aus höchster persönlicher Erregung tun konnte. Bezeichnend sind die Worte, die Wagner über den Eindruck der Beethovenschen A-dur-Symphonie, der ersten, die er von diesem Meister hörte (1827), in „Mein Leben“ aus der Erinnerung niederschrieb: „In mir entstand ein Bild erhabenster überirdischer Originalität, mit welcher sich durchaus nichts vergleichen ließ. Dieses Bild floß mit dem Shakespeares in mir zusammen: in ekstatischen Träumen begegnete ich beiden, sah und sprach sie; beim Erwachen schwamm ich in Tränen.“ Und ebenso groß war das Erlebnis mit den ersten ihm zu Gesicht kommenden Partituren dieser Symphonien. Die schönsten Besprechungen klassischer Instrumentalwerke aus roman-

¹⁾ Der Preis Beethovenscher Symphoniepartituren betrug durchschnittlich 15 fl., was in heutigem Gelde 30 Mark entspricht. Die Jahre ihres ersten Erscheinens bei K. Nef, die neun Symphonien Beethovens, Leipzig 1928. Die Partituren der 1. und 2. Symphonie erschienen erst 1820, die der 5. und 6. Symphonie erst 1826. Die Neunte macht eine Ausnahme und kam schon zwei Jahre nach ihrer Vollendung in Partitur heraus (1826). Auch Klavierauszüge solcher Werke bürgerten sich erst allmählich ein, wogegen Arrangements für allerlei Kammermusikbesetzungen das Bedürfnis nach Vollklang allgemeiner befriedigten. Man findet sie in Nottebohms Thematischem Verzeichnis angeführt.

tischen Federn sind nichts anderes als Rechenschaftsberichte über derlei packende Hörerlebnisse und infolgedessen angefüllt mit phantastischen Bildern, Gleichnissen und anderen Überschwenglichkeiten. Es ist schon richtig, wenn Ambros einmal meint: „Was er (E. T. A. Hoffmann) über die c-moll-Symphonie sagt, ist eine zauberhafte Phantasmagorie in glühend farbigen, seltsam durcheinandergaukelnden Bildern, die, näher besehen, eigentlich ganz gestaltlos sind und nur wie eine Übersetzung dieser unbestimmten Geigen-, Oboen-, Hornklänge in Worte aussehen.“ Selbst der praktische Musiker Hoffmann also hielt die Mitteilung solcher Phantastica für wichtiger als eine sachliche Analyse der Tonwerke, für die außer ein paar Fachleuten niemand Interesse hatte. Die Kritik sollte – nach Schumanns Ausdruck – den „Eindruck“ wiedergeben, den das Werk auf den Kritiker gemacht.

Somit ist wahrscheinlich, daß auch die Fülle eigentümlich widersprechender Programmdeutungen berühmter Meisterwerke aus dieser Zeit durch visionär empfangene Höreindrücke hervorgerufen worden sind. Stimmt dies, dann wird man über manches damals Ausgesprochene milder urteilen als eine Zeit, die mit Orchestermusik förmlich überschüttet wird und auf billige Taschenpartituren gestützt in freilich ganz anderer Weise als früher Analyse treiben kann. Das Poetisieren an sich zählte zu den geistigen Grundbestandteilen romantischer Haltung; wie es jede Gelegenheit des sonst schal anmutenden Lebens vergoldete, so mußte es doppelt in Wirksamkeit treten bei der Musik. Doch selbst wenn man über bequem zugängliches Studienmaterial verfügt hätte, würde es kaum entsprechend benutzt worden sein. Denn es bestand die Auffassung: Beschäftigung mit dem Technischen und Theoretischen der Musik, überhaupt jedes bestimmte Wissen um Musik, störe den Genuß und beeinträchtige den freien Flug der Phantasie. Rochlitz ist (Allg. Musikal. Zeitung, 1800) erschrocken, daß jemand einer jungen Dame Unterricht im Generalbaß und Kontrapunkt geben will:

„Ihre schöne Schülerin glaubt weit mehr, weit reineren Genuß an den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche Kenntnis der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben wird? Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genuß machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwähnten Wege Gefahr liefe, sich um Alles, oder doch den größten Teil dieses Wohltätigen zu bringen? Glauben Sie nicht, daß ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühls nennen, aber daß der reine Genuß an einem Kunstwerk aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde, grübelt, das ist nur allzu gewiß. Aller Genuß in unserem Leben ist mehr oder weniger Traum, und man darf nicht wachen, um zu träumen.“

Mit wenig Freude und einiger Enttäuschung ging bekanntlich auch Schumann an das Studium des Kontrapunkts, – ein Begriff, der sich in Laienkreisen bis heute mit dem Begriff der „Trockenheit“ verschwistert erhalten hat. Nach der ersten Generalbaßstunde bei Dorn notierte er (1831) ins Tagebuch: „Ich möchte kaum mehr wissen, als ich weiß. Das Dunkel der Phantasie oder ihr Unbewußtes bleibt ihre Poesie“. Wer die Gesetzeswelt der Musik als Genie in sich trug, wie er, mochte wohl ohne Arg zu sich selbst so sprechen. Wehe aber dem Künstler, dem die innere Quelle nicht also floß!

Durchkreuzt nun wurde die empfindsame, ins Blaue hineinschwelgende Poetenästhetik von einer zweiten, die von den Philosophen der Romantik ausging.

Seit Kant, ein Jahr vor Mozarts Tode, in der Kritik der Urteilskraft bemerkenswertes Interesse für die Musik an den Tag gelegt, sie scharf kritisiert und ihr einen Platz im System der Künste angewiesen hatte, durfte sie fortan in keiner allgemeinen Kunsttheorie fehlen. Wie ehemals die Mathematiker wegen der musikalischen Proportionen, so waren jetzt die Philosophen aus Gründen des Idealitätsprinzips gezwungen, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Nun gehörten aber die großen Philosophen der Zeit ihrer musikalischen Bildung nach durchaus zu den Laien. Auch wo die Bindung an die Tonkunst eine engere war wie bei Herder, überschritt die Kenntnis der musikalischen Gesetze und ihrer Geschichte kaum die Linie eines gebildeten Liebhabers¹⁾. Das hatte seine Nachteile. Denn wenn auch Macht und Gewohnheit tiefpekulativen Denkens in gar wunderbare Gefilde höherer Erkenntnis führten, so blieb vieles doch bedingt und bestreitbar. Als Kinder eines Zeitalters, in dem die Musik als unterhaltende Kunst die Öffentlichkeit in kaum dagewesenem Maße beherrschte, unterlagen diese Männer natürlich alle ihren Wirkungen. Aber gerade, weil die faszinierende Gewalt der Töne nicht ohne Eindringen in die in langer Geschichte erhärtete organische Gesetzeswelt der Musik zu erklären war, machte ihre Einordnung in ein bestimmtes Denkgebäude Schwierigkeit. Es geschieht im Sinne der idealistischen Weltbetrachtung, also auf deduktivem Wege. Es wird ein oberstes Prinzip, das „Schöne“, angenommen und aus dieser „Idee des Schönen“ deren eigentümlicher Niederschlag im Reiche der Töne begründet. Wieviel Geist und lebendiges Kunstempfinden dabei entbunden wurde, ist bekannt. Die Zucht philosophischen Denkens, das Unterrichtesein über die ewigen Fragen der Menschheit nach Sinn und Zweck des Geschaffenen führte weit über bloß gefühlvolles Schwärmen hinaus. Der lebendige Eindruck blieb selbstverständlich die Grundlage. Da es aber nicht auf die Erfassung von Einzelfällen, sondern auf Bestimmung der Musik als „Idee“ ankam, so entsteht zumeist nur ein mächtiger geistiger Überbau, dem ein entsprechender Unterbau fehlt. Vor allem: was der Musikphilosoph der Romantik kennt und auf Grund dessen er urteilt, ist fast nur die Musik seiner eigenen oder der kurz vergangenen Zeit, und zwar die ihm durch öffentliche Aufführung bekannt gewordene. Haydn und Mozart, Rossini, Bellini, Cimarosa mit ihrem Gefolge, etliche Franzosen, daneben einige Meister der älteren italienischen Kirchenmusikschule – Beethoven erst sehr spät, etwa von 1830 an – sind bewußt oder unbewußt immer die gleichen Helden, nach deren Leistungen der Musikbegriff geformt wird. Er ist also nach jeder Richtung hin beschränkt und zeitgebunden, um nicht zu sagen: von der Modeströmung beeinflusst. Das ganze Barockzeitalter mit seinem Rationalismus, zu schweigen von noch älteren Perioden, fällt für diesen Musikbegriff aus. Wenn gelegentlich weiter zurückgegangen wird, so ins 16. Jahrhundert, weil hier, im verschwebenden Klange katholischer a cappella-Musik, eine merkwürdige Berührung mit dem Irrationalen und damit Idealen des „von oben her“ abgezogenen Musikbegriffs empfunden wird.

Auf diese Weise entstand jener ins Metaphysische überschlagende Musikbegriff, wie er in Schopenhauers Deutung seine eindrucksvollste Prägung emp-

¹⁾ Zu dieser Frage überhaupt: A. Kahlert, System der Ästhetik, Leipzig 1846, S. 367.

fangen hat. Er löst die Musik aus der Haft ihrer realen Gegenständlichkeit, aus der Wirklichkeit ihrer literaturbedingten Existenz, um sie im Reiche des Geistigen an einer bestimmten, ihr allein vorbehaltenen Stelle zu verankern. Seine in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (I, 1819; Vorrede von 1818) vorgetragene Musikästhetik ist nicht nur wegen ihrer ins Irrationale übergreifenden Bestimmung des Musikbegriffs echt romantisch, sondern zugleich durch ein merkwürdiges Aufleben der mittelalterlichen Anschauung einer *Musica universalis*. Wenn er meint, die Musik sei eine so unmittelbare Objektivation des Willens, wie die Welt selbst es ist, so daß es einen Parallelismus, eine Analogie geben muß zwischen ihr und den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist, so liegt hierin, nur neuzeitlich ausgedrückt, dasselbe, was das Mittelalter als Begriff der Universalharmonie vom Altertum übernommen und weitergetragen hatte: die Musik ein geheimnisvoller Spiegel des Weltalls im Großen wie im Kleinen. Auf alle Fälle war dadurch der Musik eine Ausnahmestellung gesichert. Eine solche besitzt sie auch bei Hegel, insofern ihr ein eigentlicher Inhalt abgesprochen und eine Art Gedanken- oder Stoffleerheit zugeschoben wird:

„Musik ist Seele, die für sich erklingt, in ihrem Vernehmen sich befriedigt fühlt; das Herz versinkt in das Vernehmen seiner selbst und gibt so, wie beim Anschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhntheit.“ (Ästhetik, III, S. 193.)

Mithin: da nichts angeschaut, nichts vorgestellt wird (wie in den andern Künsten), so wird der Hörer nur der Bewegung seiner subjektiven Innerlichkeit gewahr, d. h. er empfindet dieses „Ich“ oder „Selbst“ ohne weiteren Inhalt. Den Vorgang sich durch stoffliche Vorstellungen zu beleben, die unsichtbare Geisterwelt, wie Schopenhauer bildlich sagt, mit Fleisch und Bein zu bekleiden, ist zwar vielen ein Bedürfnis, liegt aber nicht im Wesen dieser Kunst. Hier erweist sich Hegel sogar einseitiger als Schopenhauer, der im zweiten Bande seines Hauptwerks (1844) immerhin manches Zugeständnis macht, und gibt sich als ausgesprochenen Verherrlicher der laienhaften Gefühlsästhetik. Damit hat er auf Jahrzehnte hinaus unübersehbaren Schaden angerichtet und einer Entfaltung sachlicher analytischer Methoden schwere Hemmungen bereitet. Sein Name und sein großer Schülerkreis haben beigetragen, die Gedanken anderer, minder bekannter Köpfe zu verdunkeln. Darunter die des schon genannten Ferd. Hand, der, obwohl er im Spekulativen nicht entfernt an Hegel oder Schopenhauer heranreicht, sich durch praktische Kenntnisse und Literaturbeherrschung auszeichnete und manches noch heute Giltige ausgesprochen hat. Als bemerkenswert mag der sympathische, freilich auch nur zeitbedingte Versuch hervorgehoben sein, die Meisterwerke nach ihrer Zugehörigkeit zu den Kategorien der „reinen“, „charakteristischen“ und „idealen“ Schönheit zu bestimmen. Er folgte darin dem Kantschüler Chr. Fr. Michaelis (Über den Geist der Tonkunst, 1795, 1800).

Die Theorie der Musik endlich hat weder mit dem poetisch noch mit dem metaphysisch bestimmten Musikbegriff etwas anfangen können. Beim Erlernen und Studieren des Handwerklichen nützte kein noch so glühender Überschwang der Gefühle, und ehe ein junger Komponist sich schmeicheln durfte, wirklich

ein „Abbild des Willens“, ein Produkt „subjektiver Innerlichkeit“ gegeben zu haben, mußte er, vom Talent ganz abgesehen, einen langen Weg fleißiger, oft entsagungsvoller Arbeit gegangen sein. Dennoch wäre es eine fesselnde Aufgabe zu untersuchen, in wieweit die großen Kompositionslehren der Romantik und ihre Verfasser (Reicha, Gottfr. Weber, Logier, Lobe, Marx, Sechter) in Auffassung und Methode vom romantischen Musikbegriff beeinflusst worden sind. Gar manches scheint ihnen zum Nachteil ausgeschlagen zu sein. Dasselbe wäre für die Musikgeschichtsschreibung und Biographik zu unternehmen.

Der Grund, warum es zu keiner rechten Einigung über den Musikbegriff kommen wollte, lag nicht nur in dem flüchtigen, schwer beschreibbaren Wesen dieser Kunst überhaupt. Bald nach dem Jahrhundertanfang war ein Problem aufgetaucht, das schon das späte 18. Jahrhundert vorübergehend beunruhigt hatte. Es tritt jetzt in den Vordergrund und zieht sich als Grundproblem durch die Musikästhetik des ganzen folgenden: die Frage nach dem Verhältnis der Gesangsmusik zur reinen Instrumentalmusik. In diese beiden Sphären nämlich wird der zuvor eine Ganzheit bildende Musikbegriff aufgespalten, und zwar im Sinne eines Gegensatzes. Das Mittelalter hatte die Musik – als vom Menschen ausgeübte Kunst, gegenüber den unsinnlichen Begriffen *musica mundana* und *humana* – unter die summarische Bezeichnung „*musica instrumentalis*“ gebracht. Es verstand aber darunter auch Vokalmusik, weil die Singstimme zu den „blasenden“ Instrumenten zählte¹⁾. Spätere Jahrhunderte gingen von dieser Bezeichnung ab, ohne jedoch das Bewußtsein einer einzigen, zusammenhängenden Kunstübung zu verlieren. Auch das Barock sah noch keinen Grund zur Trennung. Erst jetzt, an seinem Ende, tritt, unheilvoll und zu ersten Konflikten führend, das Dualismusgespenst der „angewandten“ (angelehnten) und „absoluten“ Musik in das europäische Musikbewußtsein. Man kennt fortan nicht mehr, wie die Vätergenerationen, einen einzigen, unteilbaren Musikbegriff, sondern zwei, über deren Rang und historische Priorität man sich alsbald ebenso streitet wie über die Frage der sie bestimmenden Grenzbegriffe und ihre Systematik²⁾. Wohin wir schauen, in fast allen Ästhetiken, die jetzt erscheinen, ist die Hauptanstrengung der Denker dem Nachweis der Notwendigkeit gewidmet, die reine Instrumentalmusik in ihrem Vermögen und Geltungsbereich gegen die Gesangsmusik abzugrenzen, ihre Schranken anzugeben, Übergriffe ins Reich des objektiv Bestimmten zu geißeln und ihr damit ein bestimmtes Leistungsfeld zuzuweisen.

Daß es zu dieser Spaltung kam, lag daran, daß die selbständige Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur allgemein ein großes Übergewicht erlangt, sondern auch Ausdruckswelten erobert hatte, die den europäischen Menschen vor ganz neue Erlebnisse stellte. Ein Rezensent der *Allg. Musikal. Zeitung* des Jahres 1809 erklärte, die Instrumentalmusik sei „jetzt zu

¹⁾ Umgekehrt hielt man daher auch an der altlateinischen Wendung *cantare organis, tibiis, tubis* usw. fest.

²⁾ Auf die Malerei übertragen, würde dem vielleicht ein Dualismus von Malkunst und Zeichenkunst entsprechen. Es ist jedoch bemerkenswert, daß die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert darin kein Streitobjekt ähnlicher Art gefunden hat.

einer Höhe gestiegen, von der man vor nicht langer Zeit wohl noch keinen Begriff hatte“, ferner, daß „die Sinfonie, insbesondere durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gegeben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper (!) der Instrumente“ geworden sei. An anderer Stelle wird von der „großen Revolution“ gesprochen, „welche in den ersten Dezennien des jetzigen Jahrhunderts in der Instrumentalmusik vorging“. In entsprechendem Maße war die Schätzung der Vokalmusik gesunken. Sie nimmt im öffentlichen Musikleben Deutschlands damals prozentual ungefähr dieselbe Stelle ein wie im Gesamt-schaffen Beethovens.

Das zwang besinnliche Köpfe zum Nachdenken. Zugleich schieden sich die Geister. Die einen behaupteten den Vorrang der Gesangsmusik, die andern bestritten ihn. Führt die eine Partei den Mangel der Instrumentalmusik an Bestimmtheit, ihr beständiges bloßes Wogen im Reiche dunkler Empfindungen ins Feld – das also, was ihr von seiten Kants den Vorwurf „mehr Genuß als Kultur“ eingetragen hatte –, so begründete die andere den Vorzug wortloser Musik gerade mit dieser großartigen Unabhängigkeit vom Begrifflichen. „Wenn man Melodie und Harmonie der Worte beraubt“, sagt W. Heinse, „so ist es eben, als wenn ich den Geist abziehe von Blumen, Blüten und Kräutern: es bleibt das Allgemeine; das Individuelle geht verloren. Das Wort ist die Form des Tons“ und „Bloße Instrumentalmusik ist oft nichts mehr als ein leerer Ohrenkitzel, wie Taback für Nasen und Zungen“. Das klingt wie weiland Sulzers heftiges Wort von dem „artigen und unterhaltenden, aber das Herz nicht beschäftigenden Geschwätz“ in Sonaten, Symphonien, Konzerten. Aber dieser Ansicht huldigten viele. Es steckte darin noch ein gut Teil des gesunden Rationalismus, der es auf Grund alter Barocktradition nicht begreifen konnte, wie die Instrumentalmusik plötzlich alle Verwandtschaftsbande mit der Vokalmusik hatte lösen und sich zu eigener Symbolsprache hatte aufschwingen können. Denn es war ein Lieblingsgedanke des ausgehenden 18. Jahrhunderts, den namentlich auch Herder mit warmer Begeisterung vortrug, sich eine aus Poesie, Musik und Tanz bestehende „Urkunst“ vorzustellen, aus der sich die Instrumentalmusik mit zunehmender Vervollkommenung ihrer Mittel gelöst habe. Sie erschien jetzt wie eine Abtrünnige, die den Abfall von Wort und Körperbewegung mit dem Makel zerfließender Allgemeinheit zu bezahlen hatte.

Indessen: diese Partei der eingeschworenen Vokalmusikfreunde kam allgemach ins Hintertreffen. Sie hat sich angesichts der epochemachenden Leistungen der Wiener Klassiker, je mehr diese der Allgemeinheit vertraut wurden, nicht halten können. Ihrem Musikbegriff fehlte, was die aufblühende Romantik zu höchst stellte: die Richtung aufs Unendliche, Irrationale. Hierfür kam nur die reine Instrumentalmusik in Betracht. Sie allein war fähig, die Seele mit unnennbaren Empfindungen zu sättigen, sie auf ihre Fittiche zu nehmen und in freiem Fluge in unbegreifliche Höhen hinaufzutragen. Sie stellte der Phantasie nirgends Schranken; hier war der Hörer durch kein Wort begriffsgefangen, sondern ganz dem Ausschwingen seines Innern überlassen.

Dies wird zunächst wiederum in Romanen, in Gedichten, in der Kunstkritik ausgesprochen. Neben Jean Paul erhebt sich E. T. A. Hoffmann als bedeutend-

ster Wortführer: die Instrumentalmusik „ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf“ (Beethovens Instrumentalmusik); sie schließt eine Welt auf, in der der Hörer „alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“ (ebenda); sie führt unmittelbar „in das Geisterreich des Unendlichen“ (Über Beethovens 5. Symphonie). Einigen Denkern der Übergangszeit, dem älteren Herder, dem jüngeren Tieck, gelang es, diese Wendung konfliktlos mitzumachen. Bei den neueren herrscht sie von Anfang an und ist dann sofort auch in die Systeme der Ästhetik übergegangen, – freilich nach wie vor als „Problem“. Denn die nicht abzuleugnende Tatsache, reine Instrumentalmusik könne auf keinerlei Bestimmtheit gebracht werden, blieb als verschwiegener Vorwurf im Herzen aller Romantiker sitzen. Fehlte ihr wirklich Geist und höhere Vernunft, dann hatte Kant doch recht, ihr „Kultur“ abzusprechen! Gar manchen schon hatte dieser Ausspruch gewirmt. Er mußte hinfällig gemacht, der angebliche Mangel durch einen übertäubenden Vorzug wettgemacht werden. Das geschah, und zwar durch jene schon erwähnte romantische Zauberformel, an die das 18. Jahrhundert nie gedacht hätte: in unserer Kunst steht gefühlsmäßiges Ergriffensein, Ahnen der Unendlichkeit, unbestimmtes Sehnen höher als verstandesmäßiges Erkennen.

Damit hatte der Antirationalismus gesiegt, wenigstens in der Theorie. Mit feuriger Beredsamkeit wird aufs neue das Reich des Seelischen abgeschritten, zergliedert und auf seine Bedeutung für ein höheres Menschentum geprüft. Das Ergebnis sind Bestimmungen wie: die Musik ist die Kunst der bewegten Innerlichkeit, der Subjektivität (Hegel), ist „die Kunst der Darstellung des schönen Gemütslebens durch die Welt der Töne“ (Krause), ist das „Abbild des Willens“ (Schopenhauer), ist „Äußerung der freien Produktivität, des bewegten Selbstbewußtseins durch das Medium der Töne“ (Schleiermacher), ist „die subjektivste Kunst, ihr Inhalt: die Bewegungen der Seele an und für sich“ (Brendel). Und da eine solche freischweifende, begrifflose, zum Unendlichen strebende Innerlichkeit eben nur in reiner Instrumentalmusik ihren Spiegel fand, so stand man nicht an, die letzte Konsequenz zu ziehen und diese, die Instrumentalmusik, überhaupt als die eigentliche, echte, wahre Musik zu erklären, die Gesangsmusik dagegen als etwas Abgeleitetes, Getrübtes. So wiederum Hoffmann:

„Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe (!), jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?“¹⁾

¹⁾ Ebenderselbe Hoffmann schrieb um wenigens später (1819 in den „Serapiensbrüdern“): „Da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“, und ließ den Musiker zum Dichter sagen: „Dein Wort könnte meine Melodie und meine Melodie dein Wort sein. Es ist mir so, als hätte in demselben Augenblick, da das Lied in deinem Innern aufging, auch in mir die Melodie sich entzünden müssen.“ Hier wirkt also deutlich die alte Auffassung von der „Einheit“ des Musikbegriffs nach. Es entsteht aber dabei die Frage: falls wirklich das Geheimnis von Wort und Ton, Poesie und Musik derart ist, daß beide als ein und dasselbe und eins für das andere genommen werden kann, wie verhält sich dann der Musiker beim Erfinden reiner Instrumentalmusik? Bleibt er auch dann noch in irgendeiner Weise mit dem poetischen Wort verbunden oder hat er sich von diesem „innigst verwandten Gliede“ gelöst? Hoffmann gibt darauf keine Antwort.

Und Tieck:

„In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck (!), und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien (!) aus.“ (Zu den „Phantasien über die Kunst“, 1799.)

Ferner, nach über einem halben Jahrhundert, noch Fr. Th. Vischer (§ 764 der „Ästhetik“, IV, 1857): „Die Vokalmusik ist nicht reine Musik (!) . . ., weil sie das Gefühl nicht in seiner Reinheit, sondern in seiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtsein darstellt.“ Welche wunderliche Psychologie! Und daß schließlich auch Schopenhauers Willenstheorie nur für die Instrumentalmusik paßt, ist selbstverständlich. Wenn Ton und Sprache, Musik und Poesie, meint er, sich vereinigen, um Begriffliches mitzuteilen, so sei das eine Art „zufälliger Umstand“, der das eigentliche Wesen der Musik nicht treffe, denn „die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe (!), von untergeordnetem Werte, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist als die der Worte“. So überrascht es nicht, später dem Ausspruch zu begegnen: „Die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt, ist, wenn auch nicht gerade zu loben, doch echt musikalisch.“ Ähnlich empfand Hegel. In der Verbindung von Musik und Poesie hielt er „das Übergewicht der einen Kunst nachteilig für die andere“, was soviel heißt wie: in der Gesangsmusik taugen gemeinhin nur allgemein gehaltene oder dichterisch schwache Texte, auf daß die Musik durch die Wirkung der Schwesterkunst nicht verdunkelt werde¹⁾. Was hätten, fragt man, Schein, Schütz, Buxtehude, da sie ihre heiligen Psalm- und Evangelien sprüche unter der Feder hatten, zu solcher degenerierten Vokalmusikauffassung gesagt! Und wie hätte Sebastian Bach, darf man vermuten, gemurrt, wenn ihm ein Ästhetiker verboten, den Satan, den guten Hirten, die feste Burg, Donner und Blitz, das Geißeln, das Kreuzigen, das Meer, die rinnende Träne in Tonsymbolen wiederzugeben!

Denn die neue „absolute“ Musik, wie man sie alsbald zu nennen begann, wandte sich gegen jegliches Programmatische und verfolgte Tonmalerei wie Ketzerei; denn damit wurde gegen die geheiligte These von der Musik als Herzenssprache verstoßen. Obwohl Tausende von Unbefangenen an Vater Haydns Seitensprünge dieser Art in Schöpfung und Jahreszeiten helle Freude hatten, und Beethoven in der Pastorale ausdrücklich mehr Empfindung als Malerei gegeben zu haben versicherte, – die hohe Kritik, zu der Schelling, Hegel, Zelter, Hoffmann zählten, kam schwer über das Verdächtige solcher Stellen hinweg. Die Versuche, den guten Geschmack des großen Beethoven in diesem Punkte zu retten, sind oft noch seltsamer als die Anklagen. Warum fühlte Schumann immer wieder das Bedürfnis, die an sich so harmlosen Titel seiner Klavierstücke als nachträglich hinzugesetzt zu entschuldigen, wenn nicht aus Ängstlichkeit vor übler Nachrede ästhetischer Puristen? Und daß jede Musik, die nur um ein Haar zusammengesetzter erschien als die allbekannte, in den Verruf der „Gelehrtheit“ kam – darunter herz- und gefühllose Kopfarbeit verstanden –, be-

¹⁾ Die Gegenüberstellung Metastasios und Schillers paßt an dieser Stelle gar nicht. Ebenso wenig hat der Hinweis auf die „untergeordnete“ Musikbeteiligung in den dramatischen Chören der Alten Beweiskraft.

zeugen unzählige Besprechungen selbst angesehener Blätter. Mit diesem Schlagwort sind damals viele unserer besten Musiker tyrannisiert worden. Man hörte, wenn Musik mehr als gewöhnlich „gearbeitet“ war, entweder nicht zu oder lief hinaus und ließ es den Komponisten durch kecke Kritik entgelten. Hat doch selbst Wagner in einem Anfall jugendlicher Hitze Webers Euryanthe als zu gelehrt abgetan (1834). Die musikalische Unbildung des Durchschnittspublikums, ein Ergebnis mangelhafter Geschmackserziehung und einseitiger Hingabe an die Oper, kann in den Jahrzehnten zwischen 1810 und 1840 gar nicht groß genug gedacht werden. Was heute aus dem ästhetischen Schrifttum bedeutender Romantiker an schönen, tiefen, blühenden Auslassungen über Musik erwardmend hervorleuchtet, war damals noch keineswegs innerlich erworbenes Gemeingut, sondern lebte nur in den Köpfen weniger. Wer tiefer in das Musikleben dieser Zeit hineingeschaut, weiß, daß der rosige Schimmer, den Hoffmanns und Schumanns Begeisterung um sie gelegt, sich nur zu bald zu einem grauen Nebelvorhang verdichtet. Noch um 1850 hat Ambros in einer Vorstellung des Don Giovanni das Urteil „mathematische Musik“ hören müssen¹⁾, und selbst Hegel unterlag in Wien dem Koloraturzauber italienischer Virtuosen im Rossinischen Barbier so, daß ihm der Geschmack an Mozarts Figaro verging²⁾.

Die unglückselige Polarität des Musikbegriffs gebar fortzeugend immer weiter Sonderbares. Das Rätsel der reinen Instrumentalmusik, von den Schaffenden selbst kaum als solches empfunden, reizte zu immer neuen kategorialen Bestimmungen. Darunter auch Wagner. Als junger Schriftsteller stand er in dieser Frage etwa auf dem Boden Hoffmanns. Später, als sich seine musikdramatischen Ideen läuterten, kommt er zu eigener Meinung. Es verrät ganz die Zeitgemäßheit des Instrumentalmusikproblems, wenn er es an hervorragender Stelle in „Oper und Drama“ (1851; I, 5. Abschn.) berührt. Mit Entschiedenheit wendet er sich gegen das Mißverständnis der Stoffleerheit der reinen Instrumentalmusik und verweist dafür auf Beethoven. Dieses Meisters heißes Streben, wenigstens in der zweiten Hälfte seines Lebens, sei darauf gerichtet gewesen, über das „absolut Musikalische“ hinauszukommen und sich eine Tonsprache zu schaffen, die zu „deutlichem Ausdruck besonderer, charakteristisch-individueller Empfindungen“, zur Kundgabe „eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhalts“ geeignet war. Das sei ihm gelungen, aber unter dem Opfer der „Unverständlichkeit“. Indem er nämlich über die Grenzen dessen hinausging, was man das „nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische“ nennen kann, d. h. indem er eine Sprache zu reden anfang, deren Zusammenhänge nur „durch das Band einer dichterischen Absicht“ verbunden gedacht, ohne diese aber niemals erraten werden können, mußte er notwendigerweise rätselhaft wirken und auf viele den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen. Somit ergab sich das Paradoxon; je leidenschaftlicher und inniger des Meisters Streben nach Deutlichkeit wurde, um so unverständlicher, zusammenhangsloser, ver-

¹⁾ Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, 1860, S. 35.

²⁾ Briefe an seine Frau; im Auszuge in F. Brendels Geschichte der Musik, 1852 (19. Vorlesung).

wirrender war der Eindruck auf die Hörer. Schon mancher hatte diesem nicht wegzuleugnenden Sachverhalt nachgedacht, ohne ihn befriedigend zu erklären. So R. Griepenkerl, der die immer verwickelter werdenden Kombinationen Beethovens geistreich aus dem romantischen Prinzip des Humors ableitete und dabei an Jean Paul und Shakespeare erinnerte. Nur erfuhr man nicht, auf welchen vernünftigen Überlegungen auch ein solcher Humor zuletzt beruhte. Wagner, vor diesen gordischen Knoten gestellt, zerhaut ihn mit einem der kühnsten Streiche, den je ein Ästhetiker gewagt: er zieht Beethoven kurzerhand des Irrtums, des Mißverständnisses! Beethovens Ringen um etwas, das nach aller Meinung der Instrumentalmusik versagt ist, könne nicht anders als ein gewaltiger Irrtum genannt werden, unbeschadet der Großartigkeit, mit der er unternommen und beendet.

Dies der Beitrag von Wagners Seite. Wie er sich seiner übrigen Kunstauffassung einordnet und in der Folge abgeschwächt wiederholt, gehört nicht hierher. Jedenfalls zeigt er, gerade im unverhüllt Widerspruchsvollen seiner Fassung, wie verlegen selbst der schärfste musikalische Denker der Romantik der wie ein Feuerbrand hereinlohenden Instrumentalmusik hohen Schlages gegenüberstand. Mit der einfachen Frage: wie hätte Beethoven (oder ein anderer in seiner Lage) sich verhalten sollen, um diesem vermeintlichen Irrtum zu entgehen und trotzdem die Entwicklung vorwärtszutreiben, würde die gewagte Schlußfolgerung sofort gegenstandslos geworden sein. Immerhin ist von hohem Werte, daß Wagner nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Tatsache letzter individueller Bestimmtheit der reinen Instrumentalmusik voll anerkannte, nämlich für das Bewußtsein des sie hervorbringenden Künstlers selbst. In der Tat: das wäre ein seltsamer Komponist, der sich gefallen ließe, das, was er unter Aufgabe seines Selbst auf höchste Eindeutigkeit gebracht zu haben meint, von der Menge als grundsätzlich „unbestimmt“, „vieldeutig“, „unklar“ beurteilen zu lassen. Wenn diese Bestimmtheit vom Hörer nicht entdeckt oder identifiziert wird, so bedeutet das zwar eine natürliche Schranke, aber keinen Gegenbeweis. Denn ebensogut hätte der Zufall zu einer nachträglichen Entdeckung des von Beethoven gehüteten dichterischen Schlüsselgeheimnisses führen und damit jene Schranke augenblicklich beseitigen können¹⁾.

Nicht lange darauf (1854) trat E. Hanslick mit seiner bekannten Schrift über das Musikalisch-Schöne hervor und entleerte die Musik selbst jener gegenständlichen Empfindungen, an denen bisher nur erst wenige gezweifelt. Diese Tat muß, aller Überspitzungen ungeachtet, entscheidend genannt werden. Sie setzte der wilden Musikpsychologie der Laien, der vielfach in leeres Empfindungsgeschwätz ausgearteten Musikbetrachtung zwar kein Ende, schob ihr aber doch einen Riegel vor. Der mit verschwiegener Ironie vorgetragene Angriff auf die Gefühlstheorie, die er als wissenschaftliches Prinzip zur Stützung des Wesens der Musik ab-

¹⁾ In einem Briefe an Th. Uhlig vom Jahre 1852 gestand Wagner selbst, gleichsam in einem Augenblick der Erleuchtung in der Coriolan-Ouvertüre die getreue Spiegelung des Collinschen Trauerspielhelden gefunden zu haben (nicht des Shakespeareschen, wie irrthümlich angenommen wird). Daraufhin spricht er die Annahme bestimmter dichterischer Unterlagen in Beethovenschen Instrumentalwerken mit doppelter Überzeugungskraft aus. Versuche aus der Gegenwart, auf diesem Wege weiterzugehen, sind bekannt.

lehnte, erfuhr, wie man weiß, heftigen Widerspruch. Man glaubte sich um alte, liebe Illusionen betrogen. Wie? Man sollte das Heil der Musik nicht mehr in der Darstellung seliger oder betrübter Gefühlswallungen, sondern im bloßen Spiel bewegter Formen erblicken? Hatten nicht schon Nägeli und Herbart so gesprochen? Der Schlag war kräftig und ernüchternd. Bedeutete er nicht eine Absage an den romantischen Musikbegriff überhaupt? Insofern nicht ganz, als auch Hanslicks ästhetische Folgerungen sämtlich von der reinen Instrumentalmusik abgezogen sind. Er kennt nur musikalischen Dualismus; die Einheit der Musik als Kunst ist ihm fremd. Und da das auch bei den meisten seiner in Scharen sich meldenden Gegner der Fall war, so brachte der Ästhetenstreit der nächsten Jahrzehnte bei aller Fruchtbarkeit im einzelnen doch nur eine Klärung gegenseitiger Mißverständnisse, aber keine von aller Welt anerkannte Entscheidung.

Nachdem in K. Köstlins Abhandlungen in der „Ästhetik“ von Fr. Th. Vischer (1858; insbes. § 792ff.) der Gipfel der Unklarheit und schwachen ästhetischen Epigonentums erreicht war, ist es einzig G. Gervinus gewesen, der in seinem Buche „Händel und Shakespeare“ (1868) gegen den übertriebenen Subjektivismus der Romantik ausholte. Daß er zu diesem Ende die reine Instrumentalmusik überhaupt verfemte und damit das Kind mit dem Bade ausschüttete, hat ihm schlimme Feindschaft eingetragen. Wie zu Sulzers Tagen liest man, die Instrumentalmusik als selbständige Kunst sei eine artistische Übung zweiten Ranges, „deren Geschäftigkeit ist, die Gewöhnungen der Seele in einer feinsten und bestechendsten Weise zu materialisieren, in dem Sinnlichen festzuhalten, von dem Geistigen abzulösen“, wodurch sie gleicherweise dem guten Geschmack wie den guten Sitten gefährlich werde (a. a. O., S. 180). Mit jedem nur denkbaren Rechte gelte für sie Kants „mehr Genuß als Kultur“. Das war ebenso kühn wie unhistorisch gesprochen, – ein ästhetischer Gewaltstreich, auf den die Welt noch weniger vorbereitet war wie auf Hanslicks Formalismus. Heute erkennen wir, daß Gervinus, ähnlich wie der Wagner der Reformschriften, teils aus Gereiztheit, teils um sein Idol Händel durchzubringen, in Einseitigkeit verfallen ist. Wenn wir ihn hier anführen, so gewiß nicht um dieser willen, sondern weil er trotz aller Fehlgriffe das romantische Prinzip unbedingter Ichbetonung in seiner ganzen Verzerrung gesehen, durchschaut und zurückgewiesen hat:

„So konnte sich der Individualismus der Neuzeit auch in der Tonkunst zu den kühnsten Manifestationen getrieben fühlen; die Verliebtheit in das eigene Ich war der treibende Geist der Künstler; sich ihm hingeben, hieß die Idee der Subjektivität in ihrer Tiefe und Ausdehnung erfassen! Und mit diesem romantischen Prinzip meinte man das objektive der Klassiker weit überholt zu haben“ (S. 163). „Den guten Deutschen . . . gefiel dies musikalische Schwelgen in Rätseln und Träumen, das unserer phantastischen Romantik als ein höchst charakteristischer Nebensproßling entsproß. Alle schwärmerischen Seelen, wie sollten sie dieser ausgebildeten Phantasiekunst nicht in Entzücken lauschen, die den Geist in keiner Weise in Anspruch nimmt, die Seele aber vielbeschäftigend und doch mühelos in die wechselndsten Stimmungen gaukelt!“ (S. 176.)

Auch daß Gervinus die Überzeugung von der Einheit der Musik vertrat, indem er die Vokalmusik als mütterliches Urprinzip erkennt, aus dem sich die Instrumentalmusik, jene nachahmend, abgelöst, verdient Erwähnung. Hatte doch schon Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ ähnliches ausgesprochen und eine

neuerliche Vereinigung der getrennten Kunstarten gewünscht. Bedauerlich nur, daß viele wertvolle Einzelerkenntnisse des Buches durch törichte Fehldeutungen abgeschwächt werden.

An drei Stellen also war während und nach der Jahrhundertmitte versucht worden, den ursprünglichen romantischen Musikbegriff theoretisch zu unterminieren. Einmal von Wagner her (Pessimismus in bezug auf ein Hinausgelangen der Instrumentalmusik über Beethoven), dann von Hanslick (Erschütterung der Gefühlstheorie), schließlich von Gervinus (Entwürdigung der reinen Instrumentalmusik). In der Folge zeigte sich – eine exemplarische Lehre der Geschichte! –, daß der Gang der Ereignisse glatt über alle diese theoretischen Erörterungen hinwegführte. Ohne sich beirren zu lassen, folgten die großen Schaffenden dem gesunden Urtriebe ihrer Begabung, zumeist in ausgesprochenem Gegensatz zu den Ergebnissen der ästhetischen Wortführer. Und warum? Weil der allen Spekulationen zugrunde liegende Musikbegriff von Anfang an zu eng gefaßt, die Beweisführung an einen viel zu begrenzten Ausschnitt der Geschichte gebunden blieb. Man übersah, daß es in der Musik, wie wir zu Anfang feststellten, nicht nur ein Ideal gibt, sondern viele, und daß es unmöglich ist, den ungeheuren Reichtum an solchen jemals auf eine einzige kunsttheoretische Formel zu bringen. Ferner: daß mit den Idealen zugleich nicht nur die Menschen sich ändern, die ihnen huldigen, sondern auch die Hörerfahrungen. Diese erweitern sich beständig nach zwei Seiten: einmal in der Richtung nach vorwärts, indem sie sich neuen Stilen und Ausdrucksweisen anbequemen, das andere Mal nach rückwärts, insofern jenes neu Hinzutretende auch Älteres, längst Vergangenes in verändertem Licht erscheinen läßt. Die Welt der Sinne und die des Denkens ziehen verschiedene Bahnen. Geraten sie in Zwiespalt, so hat – das liegt im Wesen menschlicher Natur – die Welt der Sinne stets das Übergewicht. Und immer wieder bewahrheitet sich die Erkenntnis, daß sprachliche Festlegung künstlerischer Bewußtseinsstatsachen, auch wenn das Richtige gemeint ist, nie zu einer restlosen Erfassung dieses Gemeinten ausreicht. Gewiß sind auch die schriftlichen Meinungen Schumanns, Berlioz', Liszts, Wagners und ihrer Gefolgsmänner nicht frei von Schwankungen und Widersprüchen. Dies wohl gerade deshalb, weil es ihnen nicht auf wissenschaftliche Systematik ankam. Aber über den Begriff der Einheit der Musik haben sie nie im Zweifel gelassen. Sie sind nicht müde geworden, das Wesen hoher Musik als aus dem Schoße der Poesie hervorgegangen hinstellen und eine ideelle Begriffs- und Objektgebundenheit auch dort zu behaupten, wo der poetische Gedanke weder durch gesprochenen noch übergeschriebenen Text verraten wird¹⁾. „Nichts“, heißt es in Wagners Aufsatz über Liszts Symphonische Dichtungen (1857), „ist weniger absolut als die Musik“; nur indem sie sich an Formen hält, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebens-

¹⁾ Franz Brendel, der im übrigen (als Schüler Hegels) stets im Sinne Schumanns für die Bedeutung des Geistigen in der Musik eingetreten ist, irrte sicherlich, als er meinte: „Das Prinzip der Gegenwart ist die auf die Spitze gestellte Subjektivität“, es spreche sich jetzt jeder „überwiegend nur noch sich selbst aus“ (Geschichte der Musik, 21. Vorlesung). Das kann nur auf die oben zurückgewiesene Ansicht der Ästhetiker bezogen werden. Denn wer möchte beweisen, daß Mozart, Haydn, Beethoven in Wirklichkeit nicht ebenso „sich selbst“ in ihren Werken gegeben haben wie nur irgend Wagner oder Brahms?

äußerung entnommen sind, ist überhaupt „der göttlichen Musik ein bindendes, ja bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben“. Infolgedessen lebt der schöpferische Musiker nicht, wie der durch den Begriff absolute Musik irreführte Laie der Romantik anzunehmen geneigt war, in einer hermetisch gegen die Außenwelt abgeschlossenen, nur-musikalischen Welt, sondern in einer Doppelwelt, in der Musikalisches und Außermusikalisches in dauerndem Wechselverhältnis stehen. Wollte man einen Mann wie Brahms, in dem viele noch heute den Inbegriff eines absoluten Musikers sehen, von dieser Bestimmung ausnehmen, so wiese man ihm einen Platz völlig außerhalb seiner Zeit und ihrer Geistigkeit an. Ebenso bei Bruckner. Das kann nur bei gewaltsamer Leugnung romantischen Geistes geschehen und bedürfte des Nachweises einer völlig anderen Grundhaltung des ganzen Zeitalters, als sie hier entwickelt wurde.

In Frankreich ist bis zur Gegenwart die Ansicht verbreitet, der Begriff „absolute Musik“ sei von den Deutschen der Romantik geschaffen und von Deutschland nach Frankreich übertragen worden, dessen Musikdenken sich immer mehr auf eine Verbindung von Musik und Wort gegründet. Das „*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*“, so setzt J. Combarieu in einem Artikel des Petersjahrbuchs 1895 auseinander, sei einerseits durch die „deutschen Fugen und Symphonien“, andererseits aus der Philosophie von Schelling, Hegel u. a. durch Vermittelung V. Cousins ins französische Musikbewußtsein verpflanzt worden. In Wirklichkeit ist der Begriff drüben ebensowenig volkstümlich geworden wie in Italien¹⁾, und auch bei uns lebt er schließlich nur überlieferungsgemäß weiter, ohne je eine historische oder andere wissenschaftliche Begründung erfahren zu haben.

Ist nun, fragen wir zum Schluß, der romantische Musikbegriff, wie er hier skizziert wurde, geeignet, uns heute noch zu befriedigen? Oder stehen wir unter der Macht geistiger Bedingtheiten, die uns zu einem Abgehen davon zwingen? Ich halte für das letztere.

Der romantische Musikbegriff war, wie wir sahen, aus dem metaphysischen Bedürfnis entstanden, eine beispiellos lebenskräftige, überwältigende Sinnenkunst in einer höheren Welt aufzuheben. Dazu benutzten die Philosophen, jeder auf seine Weise, ein oberstes Prinzip, dessen „Offenbarung“ in tönendem Gewande jene vermittelte. Die Dichter verherrlichten sie als „Universalsprache der Gefühle“, als Känderin des Unendlichen, Unausprechlichen, die Laien als Mittel, sich aus dem Alltag in selige Gefilde des Traums oder Rausches erheben zu lassen. In allen drei Fällen stehen wir vor Blüten menschlichen Idealisierungsbedürfnisses, dessen Niederschläge zum Kostbarsten an musikalischem Schrifttum gehören, das wir besitzen. Wollen wir aber wirklich greifen, was sich hier ausgesprochen hat, wollen wir die Maßstäbe von wertvoll und wertlos, von heute und ehemals, von Individuum und Gemeinschaft, Volk und Rasse, Genie und Talent, Persönlichkeit, Gesinnung, Stil, historischer Entwicklung, Technik an-

¹⁾ Man blicke in Combarieus Buch „*Les Rapports de la Musique et de la Poésie*“, Paris 1894, das eine einzige große Ablehnung des „absoluten“ Musikbegriffs darstellt.

legen, so entgleitet uns dieser Musikbegriff unter den Fingern. Er bedeutet eine von der Zeitkunst abstrahierte bloße Anschauungsform, die nur aus der einmaligen geistigen Zeitlage ihres Entstehens begriffen werden kann und mit dieser verbunden bleibt. In der apodiktischen Form, in der er auftritt – er verträgt keinen Widerspruch! – macht er Anspruch auf Ewigkeitswert, in der Richtung auf den Menschen als zeitlosen, von jeder Bindung freien Totalbegriff muß er asozial und apolitisch genannt werden. In beiden Fällen stellt er sich außerhalb der historischen Wirklichkeit. Er leistete zu seinen Tagen, was er unter bestimmten Bedingungen leisten sollte: Befreiung von Ungewißheit durch das Flammenschwert der Idee. Die Ungewißheit freilich – sie besteht noch heute und wird nie verschwinden; es wäre unser Unglück. Aber die Bedingungen, unter denen man ihr entgegentritt, werden immer wieder andere sein. Wir können heute nichts mehr mit einer Flucht ins Unendliche, Absolute anfangen, nichts mit einem Musikbegriff, der den Hörer zu bloß genießender Passivität herabdrückt, nichts mit der reinen Subjektivität, die den Künstler jeden Augenblick zum Niederreißen von Schranken ermächtigt. Unsere Zeit steht unter einem gewaltigen „Du sollst!“ und kann dem auch in der Kunst und Kunstauffassung nicht entfliehen. Durch unzählige Bindungen konkreter Natur ist die Musik bei allen Völkern so verkettet an das Leben, an die Nation, an die Aufgaben des Einzelnen wie der Gemeinschaft, daß es nicht möglich ist, sie als Gemeinbegriff auf einen überpersönlichen, übernationalen, überzeitlichen Generalnenner zu bringen, wie es in den Jahrzehnten des beginnenden Weltbürgertums und den folgenden der Romantik der Fall war.

Dieser kategorische Imperativ kann die Ästhetik nicht unbeeinflusst lassen. Ohne daß wir es wollen, formt er sie ebenso wie er die Menschen formt. Und nicht nur die Künstler und sein Publikum, sondern auch die Bewußtseinslage, aus der heraus die Musik wahrgenommen wird. Wir werden gewahr, daß es unmöglich ist, Musik jeglichen Zeitalters unter der gleichen Gegenwartspektive zu sehen, ohne sie mißzuverstehen. Am Beispiel Beethovens, des größten „Ruhestörers“ im Musikleben des 19. Jahrhunderts, erkennt man es deutlich. Die wahren „Versteher“ Beethovens im 19. Jahrhundert sind nicht die philosophierenden Fachästhetiker, nicht die schwärmenden Gefühlspoeten der Romantik gewesen, sondern die großen Künstler. Jene also, die in der Musik kein bloßes Spiel der Empfindungen, kein vages Herumirren in Gefühlsabyrinthen sahen, sondern das klingende Widerspiel ganz bestimmter, objektiv vorhandener Wirklichkeitsausschnitte. Sie haben, im Gegensatz zu sich selber, in Beethoven den klassischen Menschen gesehen, der, um Goethes Wort zu gebrauchen, als einer der letzten, einer Epoche „objektiver Natur“ angehörte, dessen Bestreben „sich aus dem Innern hinaus auf die Welt“ wandte, nicht in sich hinein, und der infolgedessen auch in unbegreiflicher Weise (heute nun schon über ein volles Jahrhundert!) in die Welt hinein zu wirken verstand. Aus diesem Grunde haben sie alle gestrebt, zu werden wie er, ohne es zu vermögen. Aus diesem Grunde ist er der sich in Subjektivität verzehrenden Romantik ein ewiges Rätsel, ein immer von neuem umworbenes Mysterium geblieben. Aus diesem Grunde steht er noch heute als ein Fels im spätrömantischen Musik-

treiben seiner Ur- und Ururenkelgenerationen, wie ehemals. Wer ihm heute nahekommen will, kann das weder mit der Anschauung Hoffmanns, noch Schopenhauers, noch Hanslicks, die alle dem romantischen Weltflüchtigkeitsideal nachgaben; er kann es aber ebensowenig mit Methoden, die erst in unseren Tagen – und zwar für ganz andere Zwecke – ausgebildet worden sind und von denen Beethovens Zeit nichts wußte. Er kann es nur, indem er sich im selben Maße in die Geisteshaltung des klassischen Menschen versenkt, wie er um Bach zu verstehen, in die des Barock, um Dufay zu verstehen, in die der Renaissance eingehen muß. Nicht ästhetisches Dafürhalten, sondern die Geschichte ist es, die diese Lehre aufstellt. Es steht jedem frei, ihr zu folgen oder nicht.

Olympos

Die Anfänge der griechischen Enharmonik

Von

Heinrich Husmann

Die griechische Enharmonik, d. h. das Vierteltöne verwendende Tonsystem im Gegensatz zum chromatischen mit seinen Halbtönen und dem unserm modernen entsprechenden diatonischen Geschlecht, hat immer wieder lebhaftes Interesse gefunden, – ist es uns doch stets von neuem erstaunlich, wie die Griechen so kleine Intervalle nicht nur hören, sondern auch ausführen konnten. Hinzu kommt, daß die Benutzung der Vierteltöne bei den Theoretikern in ein Schema hineingepreßt wird, das von unseren Vorstellungen eines praktischen Musizierens mit kleineren Intervallen weit verschieden ist. So wird es nicht unnütz sein, einen Vorstoß zu wagen, der die hier noch in großem Ausmaß unbeantworteten Fragen der Lösung näher bringt.

Trotz der außerordentlichen Bedeutung der Enharmonik empfanden die Griechen dieses Tongeschlecht doch stets als ihnen in gewisser Hinsicht fremd. Tatsächlich handelt es sich auch nicht um eine griechische Schöpfung, sondern um ein kleinasiatisches Tonsystem, das von den Griechen schon in früher Zeit übernommen wurde. Des fremden Ursprungs der Enharmonik sind sich die Griechen stets bewußt geblieben. Während in klassischer Zeit noch sehr konkrete Anschauungen über ihre „Erfindung“ vorhanden waren, verflüchtigten sich diese später immer mehr. Auch die Gestalt ihres „Erfinders“ Olympos verblaßte mehr und mehr und löste sich endlich in einen früheren und einen späteren Vertreter desselben Namens auf, wobei die Einführung der Enharmonik dem älteren Olympos zugeschrieben wurde, die Komposition eines berühmten Stückes, des Nomos polykephalos, dagegen manchmal dem jüngeren.

Wohl vor allem unter dem Eindruck dieses Vorganges ist Olympos von den neueren Musikforschern häufig als eine Figur der Sage betrachtet worden. Aber ganz von selbst ergibt sich hier der Vergleich mit einer ähnlich problematischen Gestalt, dem Schöpfer der griechischen Dichtung, Homer. Auch hier tauchten immer wieder Zweifel an der Wirklichkeit seiner Persönlichkeit auf, aber wie bei ähnlichen Sagentgestalten ist ein historischer Kern doch wohl als glaubwürdig anzunehmen. Allerdings halten wir bei ihm etwas Sicheres in Händen, seine Werke, wenn sie auch erst später ihre endgültige Gestalt erhalten haben mögen. Aber diese besaßen die Griechen ja ebenso noch von Olympos, – uns allerdings liegen sie nicht mehr vor: Eine Reihe der bedeutendsten Kompositionen führten

die Griechen auf ihn zurück, so den schon erwähnten Nomos polykephalos, den Nomos harmatios und andere „Nomoi auf die Götter“. So haben wir auch hier allen Grund, diese Weisen mit einer historischen Persönlichkeit zu verbinden.

Die besten Nachrichten über Olympos verdanken wir dem um 100 n. Chr. lebenden Musikschriftsteller Plutarch¹⁾, der ältere Quellen genau durcharbeitete und in seiner Schrift „Über die Musik“ anführt. Das älteste und wichtigste der die Enharmonik angehenden Zitate entnimmt Plutarch dem bedeutendsten griechischen Musikforscher Aristoxenos²⁾:

„Olympos nun gilt den Musikern, wie Aristoxenos sagt, als Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts. Denn vor ihm war alles nur diatonisch und chromatisch. Sie vermuten, daß diese Erfindung in folgender Weise gemacht wurde: Olympos habe sich im diatonischen Geschlecht bewegt und die Melodielinie oft zur diatonischen Parhypate bald von der Paramese, bald von der Mese aus hinübergeführt und dabei die diatonische Lichanos übersprungen. Die Schönheit des inneren Gehalts dieser Melodik sei ihm aufgegangen. Darauf habe er nach der Analogie dieses Vorgehens ein ganzes Tonsystem aufgebaut, dieses bewundert und ihm seinen Beifall gezollt. So sei er in der dorischen Tonart verfahren, wobei er also weder die Eigenarten des diatonischen, noch die des chromatischen Geschlechts angewandt habe, aber auch die des enharmonischen nicht. Darin nun liege der Anfang zur Enharmonik. Sie nehmen an, daß von diesen Melodien die spondeische die erste sei, in der sich keine dieser Eigenarten finden. Das enharmonische Pyknon bei den Mesen, dessen man sich jetzt bedient, scheint nicht von diesem Komponisten zu stammen. Das erkennt man leicht, wenn man jemand in alter Art Aulos spielen hört. Hier wird offenbar der Halbton neben den Mesen nicht zerlegt. Dies nun sei das älteste Stadium der Enharmonik. Später aber wurde auch der Halbton in lydischen und phrygischen Melodien gespalten. So hat Olympos offenbar die Musik bereichert, indem er etwas einführte, was noch nicht da war und seinen Vorgängern noch unbekannt geblieben war, und wurde so der Schöpfer der griechischen und der schönen Musik.“

¹⁾ Um die Herstellung einer einwandfreien Form seines arg zerstörten Werkes hat sich Rudolf Westphal große Verdienste erworben (ed. 1866). Da aus den wichtigeren Stellen sehr Verschiedenes herausgelesen worden ist, wird hier nicht nur eine neue Übersetzung der betreffenden Stellen gegeben, sondern auch der griechische Wortlaut zum Vergleich angeführt.

²⁾ cap. 11: "Ολυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι. τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι· ἀναστρεφόμενον τὸν "Ολυμπον ἐν τῇ διατόνῃ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρὺπάτην, τότε μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τότε δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανὸν καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἥθους καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ δωρίου τόνου, οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων, οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἅπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας, εἶναι δ' αὐτὰ τὰ πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸ σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαίρεσεων τὸ ἴδιον ἑμφανεῖ. τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνὸν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δεκαὶ τοῦ ποιητοῦ εἶναι. ῥᾷδιον δ' ἐστὶ συνδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ· ἀσπίθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον. τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα. ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἐν τε τοῖς λυδίοις καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις. φαίνεται δ' "Ολυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγέννητον τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἑμπροσθεν εἰσαγαγεῖν καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.

Wie zumeist hat Plutarch mit dem Zitat seines Gewährsmannes auch hier seine eigenen Erläuterungen verbunden. Es ist daher wichtig, festzustellen, was Aristoxenos angehört und was Plutarch hinzugefügt hat. Die letzten Sätze mit ihren direkten Feststellungen sind offenbar kein Zitat. Weiter ist die zweimalige Versicherung: „Hierin liegt der Anfang der Enharmonik“ stilistisch unschön und dem mit mathematischer Logik fortschreitenden Aristoxenos nicht zuzutrauen. Da aber der Schluß mit seiner Behandlung des Phrygischen und Lydischen mit dem ersten die dorische Enharmonik erläuternden Abschnitt ein Ganzes bildet, ist auch dieser Teil Plutarch zuzuteilen. So dürfte wohl nur der erste Satz sicher von Aristoxenos stammen. Allerdings ist es immerhin möglich, daß auch das folgende eine Umschreibung Aristoxenischen Gutes ist. Aber gleich die andere Konstruktion des zweiten Satzes hebt das weitere doch schon so stark vom Anfang ab, daß diese Möglichkeit nicht allzu nahe liegt.

Danach ist es sicher, daß bereits in klassischer Zeit Olympos als Erfinder der Enharmonik galt.

Von vielleicht späterer Herkunft ist die interessante Konstruktion, durch die Plutarch die Enharmonik aus der Diatonik ableitet. Er stellt sich den Hergang der Erfindung Olympos' so vor: Einstmals phantasierte dieser, um modern zu sprechen, in dorischer Tonart. Dabei sprang er von der Paramese¹⁾ und Mese gleich zur Parhypate, benutzte also folgende Melodieschritte

h f und a f.

Ähnlich dem ganzen dorischen System baute er sich aus diesen Schritten ein System:

A Hc ef a hc ef a.

Es ist immer behauptet worden, unsere Stelle besage, damit habe Olympos die Enharmonik erfunden; das heißt, dieses System sei bereits die von Olympos benutzte „ältere Enharmonik“. Riemann hat sogar im Gegensatz zu den klaren Aussagen der Stelle ein System konstruiert, in dem gerade die charakteristischen Halbtöne fehlen. Damit ist der Weg zum Verständnis der ganzen Plutarchschen Stelle allerdings vollends verbaut. Aber das ganze Gebäude der „älteren Enharmonik“ läßt sich in keiner Weise auf unseren Text gründen. Gerade der

¹⁾ Die Töne der dorischen Mitteloktave tragen folgende Namen:

- e Nete
- d Paranete
- c Trite
- h Paramese
- a Mese
- g Lichanos
- f Parhypate
- e Hypate

Liegt aber neben der Mese der Halbton, worauf der Text später Bezug nimmt, so ergibt sich das „verbundene“ Tetrachord:

- d Nete
- c Paranete
- b Trite
- a Mese

Die Mitteloktave wird zu beiden Seiten durch ein weiteres Tetrachord zum „vollständigen System“ ausgebaut.

nächste Satz besagt, daß dies erst der Anfang der Enharmonik sei. Entsprechend sagt man, Olympos habe eben nur die „ältere Enharmonik“, nicht die spätere erfunden. Dies widerspricht nicht nur dem Anfangssatz des Aristoxenos, sondern auch den übrigen Darlegungen Plutarchs, in denen noch zwei weitere Stellen erscheinen, in denen Olympos schlechthin der Erfinder der Enharmonik genannt wird. Aber auch der Fortgang unserer Stelle zeigt, daß auch das „jüngere“ Stadium der Enharmonik Olympos zugeschrieben wird. Es wird nämlich nun gesagt, daß das enharmonische Pyknon¹⁾ neben der Mese nicht von Olympos erfunden sein kann, da die älteren Aulosmelodien den Halbton neben der Mese noch nicht zerlegen. Dieser Satz setzt also voraus, daß Olympos die nicht neben der Mese liegenden Pykna bereits in Vierteltöne teilte. Nachdem dies nochmals als „Anfang der Enharmonik“ bezeichnet worden ist, heißt es sodann, daß später auch der Halbton in phrygischen und lydischen Melodien zerlegt wurde, – Olympos machte seine Versuche ja nur in dorischer Tonart. Damit ist doch vollkommen klar gesagt, daß Olympos die Halbtöne im Dorischen bereits geteilt hatte. Der Gedankengang des Textes ist also folgender: Der Anfang, besser gesagt, die Anregung der Enharmonik war die Auslassung der Lichanos. Um aber nun wieder vollständige Tetrachorde aus vier Tönen zu erhalten, zerlegte Olympos die Halbtöne in zwei Vierteltöne. Die Gruppe e f g a hätte Olympos also folgendermaßen in seinen Versuchen verändert:

e f g a Diatonik
 e f a Anregung zur Enharmonik
 e e⁺ f a Enharmonik.

Im verbundenen Tetrachord benutzte Olympos die Zerlegung des Halbtons noch nicht. Dies geschah erst später. Ebenso wurde der Halbton später erst im Phrygischen und Lydischen zerlegt, d. h. es wurden die Gruppen

d e e⁺ f

und

e d e e⁺

aufgestellt. Die drei Stadien der Enharmonik bei Plutarch sind also diese:
 dorische Enharmonik

dorische Enharmonik mit Benutzung des enharmonischen verbundenen
 Tetrachords

phrygische und lydische Enharmonik.

Will man überhaupt die Enharmonik in Epochen teilen, so ergeben sich diese drei Entwicklungsformen als „ältere“, „mittlere“ und „jüngere“ Enharmonik aus dem Plutarchschen Text. Die Bezeichnung der halbtönigen oder gar der Riemannschen halbtonlosen Pentatonik als „älterer Enharmonik“ aber ist in keiner Weise aus der Plutarchschen Stelle herauszulesen.

Wenn Riemann aus Plutarch das Bestehen einer alten halbtonlosen Pentatonik in Griechenland beweisen wollte, so lag das offenbar daran, daß er bei

¹⁾ Enharmonisches Pyknon wird eine Gruppe aus drei voneinander um Vierteltöne abstehenden Tönen genannt, also etwa e e⁺ f, wenn um einen Viertelton erhöhte Töne mit + bezeichnet werden.

seinen anderen Studien bereits die durchaus richtige Überzeugung gewonnen hatte, daß diese ein sehr altes Stadium in der Entwicklung der Tonsysteme darstellt. So hätte er sie auch gern in Griechenland gesehen. Da er aber doch wohl halb bewußt die Meinung hatte, daß er die Plutarchsche Stelle vergewaltigt hatte, findet sich einige Seiten später die Bemerkung, auch die halbtönige Pentatonik (die „ältere Enharmonik“ seiner Vorgänger) habe in Griechenland bestanden, aber nur als Weiterentwicklung seiner älteren halbtönen¹⁾. So entkräftet er selbst seine eigene Beweisführung.

Die bei Plutarch auftretende halbtönige Pentatonik ist als „Anfang der Enharmonik“, aber nicht als Enharmonik bezeichnet. Welchen Sinn hat sie dann aber überhaupt bei Plutarch, wenn ihr keine geschichtliche Wirklichkeit zukommt? Meiner Ansicht nach ist der erste Abschnitt Plutarchs, der die Entstehung der dorischen Enharmonik des Olympos schildert, nicht so sehr von historischen Erwägungen als vielmehr von psychologischen oder evolutionistischen Gedankengängen beherrscht. Es soll hier die Frage beantwortet werden, wie man von der Diatonik aus überhaupt zur Erfindung der Enharmonik kommen kann. Um diese Entwicklung zu verdeutlichen, wird die halbtönige Pentatonik dazwischengeschoben. Da Olympos als Erfinder der Enharmonik gilt, wird der ganze Vorgang in ihn hineingelegt und so psychologisch der Hergang der Erfindung beschrieben. Sehr zustatten kommt Plutarch dabei, daß es in den Weihegesängen tatsächlich pentatonische Melodien gab. Wie sich aus seinem Kap. 18 ergibt, handelt es sich bei ihnen aber um halbtöne Melodien. Daher erfolgt ihre Heranziehung hier eigentlich zu Unrecht. Plutarch erscheint mit dieser Zitierung nicht nur als Historiker, sondern sogar als moderner Stilkritiker. Aus stilistischen Unterscheidungen und psychologischen Vorstellungen baut er also eine historische Konstruktion zusammen. Daß einem solchen Gebilde keine bis in derartige Einzelheiten gehende Beweiskraft zukommt, versteht sich von selber, wenn auch die Heranziehung stilistischer Gedanken unseren heutigen Anschauungen durchaus entspricht. Prinzipiell aber kann die Stützung der Plutarchschen Theorie der Entstehung der Enharmonik auf die halbtönen Weihemelodien natürlich nicht als gelungen bezeichnet werden. Offenbar dürfte Plutarch diese Gesänge wohl nur in ihrem allgemeinen pentatonischen Charakter hier zitieren; das spezielle halbtönige Stadium seiner Entwicklungsreihe läßt sich mit ihnen nicht begründen und ist daher nur als eine reine Konstruktion zu werten. Damit entfällt jeder Grund, diesen als psychologische Entwicklung gedachten Weg auch als eine geschichtliche Abfolge verschiedener Stufen der Enharmonik anzusehen. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, andere Zeugnisse wie das Vorhandensein der Weihegesänge vorurteilsfrei zu würdigen; – mit der Erfindung der Enharmonik haben sie allerdings nichts zu tun. Dies ist aber auch gar nicht die Meinung Plutarchs. Er stellt ja ausdrücklich fest, daß vor Olympos alle Melodien diatonisch oder chromatisch waren, die Pentatonik erscheint nur als Durchgangsstadium bei den Versuchen des Olympos, durch das er zur Erfindung der wirklichen Enharmonik angeregt wurde.

¹⁾ Handbuch der Musikgeschichte, I, 1, ³, S. 54.

Fassen wir das bisherige Ergebnis nochmals kurz zusammen! Olympos gilt als Erfinder der Enharmonik. Er benutzte sie nur im Dorischen und hier auch nur ohne Modulation in das verbundene Tetrachord. In diesem wurde die Enharmonik erst in einem zweiten Stadium benutzt. Zuletzt endlich wurde sie auch in das Phrygische und Lydische eingeführt. Die „ältere Enharmonik“ ist nur eine psychologische Konstruktion, mit deren Hilfe man sich die Enharmonik aus der Diatonik abgeleitet dachte.

Damit erscheint auch uns wieder die Gestalt des Olympos in der Bedeutung, die sie für den Griechen besaß, – war doch die Enharmonik gerade in der klassischen Zeit das angesehenste Tongeschlecht. Aber diese Erfindung bildet nicht sein einziges Verdienst. Vielmehr stand Olympos für den Griechen überhaupt am Anfang der Musikentwicklung, insbesondere in der Instrumentalmusik. Der Erfinder des solistischen Aulosspiels, der „Auletik“, Hyagnis, und sein Sohn Marsyas sind noch reine Gestalten der Sage. An Marsyas wird Olympos angeknüpft: er soll sein Sohn sein. So steht er an der Verbindungsstelle von Sage und Geschichte, wahrhaft am Anfang der historischen Entwicklung. Seine Bedeutung liegt darin, daß er den Griechen das Aulosspiel brachte, sowohl das Instrument wie auch die ersten Kompositionen in der Form von Nomoi. Wir wollen uns daher mit diesen Verdiensten seiner Persönlichkeit zunächst beschäftigen.

Wieder verdanken wir einen weitläufigen Bericht dem auch über die Enharmonik am ausgebreitetsten schreibenden Plutarch. Sein 7. Kapitel lautet (in der von Rud. Westphal zurechtgestellten Form)¹⁾:

„Nachdem wir die aulodischen und kitharodischen Nomoi bei den Alten erhellt haben, schreiten wir nun zu den auletischen Nomoi. Hier soll der oben schon erwähnte Olympos, der in die Gruppe der phrygischen Auleten gehört, den Polykephalos genannten auletischen Nomos auf Apollo komponiert haben. Dieser, der Liebling des Marsyas und sein Schüler im Aulosspiel, brachte die enharmischen Nomoi hinaus nach Griechenland, wo sie die Griechen nun an den Götterfesten benutzen. Nach der Aussage anderer aber soll Krates, ein Schüler des Olympos, den Nomos polykephalos geschaffen haben. Pratinas endlich behauptet, dieser Nomos stamme von dem jüngeren Olympos. Dieser Olympos

¹⁾ cap. 7: Ἐπεὶ δὲ τοὺς αὐλοδικοὺς νόμους καὶ κιθαροδικοὺς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ νόμους τοὺς αὐλητικούς. λέγεται γάρ τὸν προειρημένον Ὀλύμπου αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον πολυκέφαλον. οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν αὐλὴν μαθὼν παρ' αὐτοῦ τοὺς νόμους τοὺς ἀρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. ἄλλα δὲ Κράτης εἶναι φασὶ τὸν πολυκέφαλον νόμον γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου. ὁ δὲ Πρατίνης Ὀλύμπου φασὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον. εἶναι δὲ τὸν Ὀλύμπου τοῦτον φασὶν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου πεποικηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους. τὸν δὲ καλούμενον ἀρμάτιον νόμον λέγεται ποιῆσαι ὁ πρῶτος Ὀλύμπος ὁ Μαρσύου μαθητής. τὸν δὲ Μαρσύαν φασὶν τινες Μάσσην καλεῖσθαι, οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσύαν· εἶναι δ' αὐτὸν Ἰάγριδος υἱὸν τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην. ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ ἀρμάτιος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἂν τις. καὶ ἐπὶ γνώη, ὅτι Σηητόχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα, οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχιλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμμήσατο ἀλλ' Ὀλύμπου, χρησάμενος τῷ ἀρμάτιῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δακτύλον εἶδει, ὁ τις ἐξ ὁρθίου νόμου φασὶν εἶναι. ἔλλοι δὲ τινες ὑπὸ Μουσῶν εὐρεῖσθαι τοῦτον τὸν νόμον· γεγονέναι γάρ τιναι ἀρχαίους αὐλητὰς Μουσούς.

aber soll von dem älteren Olympos abstammen, der der Schüler des Marsyas war und die Nomoi auf die Götter gemacht hat.

Den Harmatios genannten Nomos soll der ältere Olympos, der Marsyasschüler, komponiert haben. Marsyas soll übrigens nach einigen Masses geheißen haben, nach anderen aber doch nicht, sondern Marsyas; er soll der Sohn des Hyagnis sein, der als erster die Kunst des solistischen Aulosspiels erfunden hat. Daß der Nomos harmatios von Olympos stammt, mag man der Schrift des Glaukos über die alten Komponisten entnehmen, – ebenso auch, daß Stesichoros von Himera weder Orpheus, noch Terpander, Archilochos oder Thaletas, sondern Olympos nachahmte, wenn er den Nomos harmatios und die Gestalt der Daktylen benutzte, die nach einigen aus dem Nomos orthios stammt. Andere wieder behaupten, dieser Nomos sei von Mysiern erfunden; denn einige alte Auleten seien Mysier gewesen.“

Dieser Bericht umreißt die Persönlichkeit des Olympos mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit. Olympos wird als ältester Vertreter der auletischen Nomoskomposition dargestellt. Daß Plutarch seine Behandlung an die Erörterung der kitharodischen¹⁾ und aulodischen²⁾ Nomoi anschließt, ist allerdings nicht ganz logisch. Denn die in diesen Kompositionen benutzte Technik, das Instrument zur Begleitung des Gesanges heranzuziehen, ist sicher jünger als das reine Instrumentenspiel des Aulos. Dieses Bewußtsein hatten auch die Griechen. So leiten sie die Kitharodik von ihrem ersten geschichtlichen Vertreter Terpander zurück auf Orpheus. Daß Orpheus nun der Erfinder sei, wird damit begründet, daß vor ihm nur Auleten dagewesen seien, er also keine Vorbilder gehabt haben könne, durch die er zu seiner Erfindung angeregt worden sei³⁾. Deutlich tritt hier heraus, daß die Auletik als älteste Instrumentalkunst am Anfang steht, die Kitharodik aber erst später aufgekommen ist. Insbesondere für die Person Terpanders beruft sich Plutarch⁴⁾ auf Glaukos, der angibt, Terpander sei die zweite große Persönlichkeit der Musikgeschichte nach der ersten Erscheinung der Auleten. In einer Randbemerkung werden für diese die Namen Hyagnis, Marsyas und Olympos angeführt. Also auch hier ist deutlich, daß Olympos der ältere, Terpander aber der jüngere Meister ist.

Während die älteren Vertreter der Kitharodik und Aulodik bereits Griechen sind, – die allerdings auch nur das Verdienst besitzen, zuerst in griechischer Sprache das geschaffen zu haben, was Kleinasien und Kreta ihnen bereits in ausgebildeter Form als Vorbild bot –, sind die Erfinder der reinen Aulosmusik überhaupt Ausländer. Sowohl Olympos wie seine mythischen Vorgänger Marsyas und Hyagnis sind Phrygier. Von Marsyas wird sogar noch eine andere, offenbar ausländische Namensform Masses bewahrt. Weiter führt Plutarch die Überlieferung an, es gebe auch einige alte Auleten, die Mysier gewesen seien. Man findet sogar Olympos als Mysier bezeichnet. Tatsache dürfte sein, daß nicht nur Phrygier, sondern auch Mysier das Aulosspiel gepflegt haben. Denn beide Völker

¹⁾ Gesangskomposition mit Begleitung der Kithara.

²⁾ Ebenfalls Gesangskomposition, mit Begleitung des Aulos.

³⁾ Vgl. hierzu Plutarch, cap. 5.

⁴⁾ cap. 4.

waren verwandt und wohnten einander benachbart. Ihre Grenze bildete das Olympos-Gebirge. Ebenso gibt es in Phrygien ein Flüßchen namens Marsyas. So sind beide Namen in Phrygien verwurzelt. Im übrigen war Phrygien das zentrale Reich Kleinasiens, das das Erbe der Hethiterreiche angetreten hatte. Mysien dürfte daher kulturell als Provinz Phrygiens zu betrachten gewesen sein. Seine Bedeutung lag darin, daß es die Verbindung vom Binnenreich Phrygien zum Meer herstellte. Hier stieß Mysien zusammen mit den griechischen (äolischen) Kolonien, die daher kulturell ebenfalls unter dem Einfluß Phrygiens standen. So nimmt es nicht wunder, daß auch gerade von dem hier liegenden Lesbos die griechische Kitharodie ihren Ursprung nimmt. Phrygier und Mysier gehören auch dadurch zusammen, daß sie verhältnismäßig reine Indogermanen waren, während die übrigen Völker Kleinasiens, insbesondere die ihnen südlich benachbarten Lyder, noch den vorigen Beherrschern Kleinasiens, den Hethitern, verwandt waren, – Stämmen, die eine indogermanische Herrschicht mit der vorindogermanischen Urbevölkerung vermischten. Das blühende Reich dieser Völker war unter dem Einbruch der Phrygier zusammengebrochen. Andererseits haben diese von ihren Vorgängern in der Herrschaft über Kleinasien vieles gelernt, – deutlich zeigt sich z. B. in ihren monumentalen Grabdenkmälern der hethitische Einfluß.

In diese kulturellen Zusammenhänge haben wir also Olympos zu stellen. Was zunächst sein Aulosspiel betrifft, so können wir diesem Problem noch von einer ganz anderen Seite näherücken. Da Phrygien aus der Asche des Hethiterreiches erstet, darf man vermuten, daß auch die kultisch gebundene Aulosmusik (Dionysoskult) vielleicht aus den Traditionen des älteren Reiches übernommen wurde. Daß dieses der Fall ist, läßt sich nun tatsächlich erweisen. Auch dieser Staat hatte nur eine kurze Lebensdauer gehabt; ungefähr von 1450–1200 leuchtete der Stern dieses „jüngeren Chatti-Reiches“. Er war der Nachfolger eines älteren Staates, der von den Hyksos gegen 1650 zerstört wurde. Die Wucht dieser Eroberer vernichtete auch einen anderen Staat, das Ägypten des „mittleren Reiches“. Gegen 1550 erstet hier das „neue Reich“ in der 18. Dynastie. Dieser Staat stand bald in lebhafter Beziehung zum jüngeren Hethiterreich. In Palästina stießen beide Reiche zusammen. Schon früh bekannt war der Nichtangriffsvertrag, den in der 19. Dynastie Ramses II. und Chattuschilich 1288 schlossen, ein Zeichen der gleichen Macht beider Reiche. Waren beide Rivalen, so hatten sie doch eins gemeinsam: ihre Kultur war stark mit Elementen derjenigen des Volkes durchsetzt, das beide erst hatten überwinden bzw. teilweise aufsaugen müssen, um einen neuen Staat aufzubauen. Die Hyksos aber sind nach neuerer Ansicht wohl identisch mit den Mitanni, deren Reich seinen Schwerpunkt in Syrien und Mesopotamien hatte. Der gemeinsame Zusammenhang hat für beide Reiche allerdings ein ganz verschiedenes Gesicht: Während die Mitanni in irgendeiner Weise mit den Hethitern verwandt gewesen sein müssen, bedeuten sie für die Ägypter eine fremde Rasse. So zeigt das jüngere Hethiterreich einen starken Mitanni-Einschlag besonders in seinen Kulturen, ebenso Ägypten. In diesem Lande aber sehen wir auch deutlich, worin in der Musik der Einfluß von Mitanni und Hethitern bestand: die Hauptinstrumente sind Oboe, Winkelharfe und

Rahmentrommel, die nun neu erscheinen und eine Umwälzung der ägyptischen Musik im Gefolge haben. Damit ist klar ausgedrückt, daß die Oboe in den mesopotamisch-kleinasiatischen Kulturkreis hineingehört. So haben wir hier den zweiten Ausbreitungsweg dieses Instruments vor uns: von Mesopotamien dringt es südwärts nach Ägypten. Er ergänzt den uns bekannten ersten Weg: von ebendorther durch das hethitische Kleinasien über die Phrygier zu den Griechen.

Zeigen uns die alten Quellen in dieser Weise, daß die griechische Überlieferung wohl das Rechte trifft, wenn sie das Aulosspiel als von den Phrygiern her eingedungen ansieht, so müssen sie andererseits stumm bleiben, wenn wir uns theoretischen Erscheinungen wie der nomischen Komposition und dem enharmischen Aufbau des Tonsystems zuwenden. Glücklicherweise steht uns hier eine andere Methode zur Verfügung, die es erlaubt, die historischen Tatsachen und Zusammenhänge nachzuprüfen. So wie sich der Aulos von den Hethitern über die Phrygier zu den Griechen fortpflanzt, wo er nun in das Licht der Geschichte tritt, darf man auch annehmen, daß die beiden anderen Elemente einem ähnlichen Kulturzusammenhang entstammen. Versagen aber die alten Quellen, so hilft hier eine andere Überlegung: Wenn die musikalischen Kulturelemente eine so außerordentliche Beständigkeit besitzen, so könnte es möglich sein, daß wir ältere Erscheinungen heute noch besitzen – wenn vielleicht auch im Laufe der Zeit von den sie weitertragenden Völkern verändert. Während Instrumente aber durch kleinere Veränderungen und Verbesserungen leicht ein verändertes Gesicht bekommen, so daß es schwerer ist, ihnen ihren Entwicklungsweg abzulesen, sind melodische Technik und Systemaufbau weniger zu beeinflussen, da hier derartige Veränderungsmöglichkeiten nicht vorliegen. So dürfen wir hoffen, die phrygische Nomoskomposition noch heute anzutreffen. Denn sehen wir uns Plutarchs Darstellung der Anfänge der griechischen Musik vorurteilsfrei an, so fällt sofort auf, daß auch die Nomoskomposition offenbar etwas Fremdes ist, das erst später zu den Griechen gekommen ist. Wohl kennt er Musiker, die vor dem Eindringen der phrygischen Musik gelebt haben. Sie haben aber „Epen gedichtet und ihnen Melodien hinzugefügt“¹⁾. Olympos und Terpander sind nun die, welche hierfür „Gesetze“, *Nomoi*, aufgestellt haben. Was eigentlich ein *Nomos* ist, wird dabei nicht klar. Es war für den Griechen zu selbstverständlich, als daß sich ein griechischer Musikschriftsteller hätte näher damit befassen sollen. Nur im 6. Kapitel erwähnt Plutarch, die *Nomoi* hießen deshalb so, weil es nicht erlaubt gewesen sei, in ihnen zu modulieren. Das Gesetz hätte also in dem Festhalten des jeweiligen Grundtons bestanden. Außerdem zeigt die oben übersetzte Stelle, daß ein *Nomos* keine feste Melodie nach Art einer moderneren Komposition, etwa auch der späteren griechischen Musikstücke, war. Er sagt dort nämlich, daß Stesichoros den *Nomos harmatios* und die Daktylenform des *Nomos orthios* benutzt. Es konnte also jeder Komponist innerhalb eines *Nomos* wieder neue Melodien schaffen; der *Nomos* war nur ein Gesetz, das neuen Melodien bestimmte Eigenschaften von vornherein vorschrieb. Es ist interessant, daß wir hier noch ein weiteres derartiges

¹⁾ Plutarch, cap. 3.

„Gesetz“ kennen lernen: Die Erwähnung der zum Nomos orthios gehörigen Daktylen zeigt, daß nicht nur der Grundton, also die Tonleiter, in einem Nomos festlag, sondern auch die Rhythmik, insbesondere die benutzten Versmaße, nicht verändert werden durfte.

Sehen wir uns nun als Vergleich zu dieser Kompositionsart den heutigen Orient an, so bemerken wir sofort, daß die Nomoskomposition dort noch heute besteht. In Arabien sind es die mit dem Namen „Maqam“ bezeichneten Gebilde, die sofort als „Nomoi“ erscheinen. In Indien wird uns bereits 500 n. Chr. die Theorie der „Jatis“ auseinandergesetzt; heute heißen sie dort „Ragas“. In Java endlich gibt es die „Patets“. Ein indischer Musiker¹⁾ definierte einen Raga als „eine nach vorgeschriebenen Regeln so angeordnete Tonfolge, daß sie eine bestimmte Stimmung erweckt“. Als erstes erscheint hier eine „geordnete Tonfolge“, eine Tonleiter. Der Grundton ist wie bei den Griechen bestimmend. Er wird als „König“, „Leben und Seele“ des Raga bezeichnet. Wichtig erscheint es dem Inder, daß der Raga eine „bestimmte Stimmung“ erweckt. Genau so kennen wir von den Griechen die Lehre, daß jeder Tonleiter, insbesondere ihrem Grundton, ein bestimmtes „Ethos“ zu eigen ist. Darauf beruht bei ihnen die sittliche Wirkung der Musik. Die bisherige vergleichende Musikwissenschaft hat sich die Erklärung dieser Dinge sehr einfach gemacht. Mit der arabischen Überschwemmung Indiens und Hinterindiens soll auch ihre Musikpraxis von diesen Ländern übernommen worden sein, wie überhaupt auch alles übrige diesen Gegenden Gemeinsame stets gleich als arabischer Import bezeichnet wird, etwa die Oboe²⁾. So schnell ändern sich Völker indessen nicht, auch eine Ästhetik nicht, die so tief mit dem ganzen Denken dieser Nationen, z. B. ihren mythologischen und astrologischen Vorstellungen, verknüpft ist. Tatsächlich ist der Forschung dadurch auch bisher entgangen, daß es noch ein anderes Land gibt, das auch die Komposition in ethisch bestimmten Tonleitern kennt. Da Arabien, Indien und Hinterindien in anderen musikalischen Beziehungen, z. B. ihren Instrumentarien, vollständig voneinander verschieden sind, die Nomoskomposition ihnen gemeinsam ist, wird man vermuten dürfen, daß diese nicht mit der Musikkultur eines dieser Völker verbunden ist, sondern einer älteren Schicht angehört, auf der sich dann später die verschiedenen heutigen Kulturen aufgebaut haben. Dieser ältesten Schicht scheint nun Hinterindien noch verhältnismäßig am nächsten zu stehen: Sein Instrumentarium bevorzugt ganz auffällig die Instrumente, die die allerprimitivsten sind, Holz- und Eisenplatten, die angeschlagen werden. Diese Xylophone und Metallophone nun tauchen auch wieder in Afrika auf; Marimba und Sansa sind nichts anderes als die afrikanischen Formen von Gambang und Gender. Gambang und Marimba, die Xylophone, sind sich in Afrika und Java oft bis in die kleinsten Äußerlichkeiten, Aufhängung der Platten an Schnüren usw., gleich. Sansa, das „Negerklavier“, und Gender sind allerdings äußerlich sehr verschieden, aber doch wohl nur verschiedene Entwicklungen aus einem

¹⁾ Zitiert bei Ellis, Über die Tonleitern verschiedener Völker, wiederabgedruckt in den Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 1; unsere Stellen S. 31.

²⁾ Vgl. etwa C. Sachs, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, 1923², S. 154f.

gemeinsamen Zentrum, aufgehängten Schlagplatten¹⁾. Entscheidend ist, daß die Instrumente in Afrika wie in Hinterindien in denselben Tonleitern gestimmt werden und daß diese Tonleitern auch auf derselben absoluten Tonhöhe stehen. Einmal anders ausgedrückt: Es gibt in Hinterindien einen Kammerton, ebenso verwendet man in Afrika ein Kammer-a, – dazwischen aber nicht, – und beide Kammertöne sind genau gleich. Ein Zusammenhang muß hier bestehen. Da die zwischen beiden Ländern liegenden Gebiete Arabien und Indien sehr viel modernere Instrumente verwenden, haben sich arabische und indische Kultur offenbar später erst hier festgesetzt und so die ursprüngliche Verbindung auseinandergetrennt. Das entspricht durchaus dem Bild, das man sich heute von der Geschichte des alten Orients macht: Die ältesten Semiten drangen von Arabien nach Norden und bauten auf der älteren sumerischen Kultur den ältesten uns genauer bekannten babylonischen Staat auf. Ebenso schoben sich die Inder von Norden her über Persien nach Indien vor, – in dem heute die Reste der vorindogermanischen Kultur ebenso wie im vorderen Orient ausgegraben werden. Danach läßt sich ungefähr angeben, daß vor diesen Einwanderungen, etwa in sumerischer Zeit, vielleicht aber in noch älterer Zeit, eine kulturelle Verbindung zwischen Afrika und Hinterindien bestanden haben muß. Wo der Mittelpunkt dieser Kultur lag, läßt sich undeutlich vermuten, wohl im alten Mesopotamien, vielleicht im sumerischen oder noch vorsumerischen Babylon und Assur, von denen man annimmt, daß sie in diesen Zeiten einen einzigen Staat gebildet haben. Diese Kultur hat also aus den einfachen Schlagplatten Xylophone und Metallophone entwickelt und in dem astrologisch errechneten Kammerton gestimmt. Ich kann aber weiter zeigen, daß auch die Nomoskomposition auf diese Kultur zurückgehen muß. Dies läßt sich nach dem Gesagten schon vermuten. In Hinterindien leben die Schlagspiele noch heute in ziemlich unveränderter Form und die auf ihnen ausgeführte Musik ist im „Patet“-System komponiert. Der Schluß liegt nahe, daß die Nomoskomposition hier mit dem Instrument zusammengehört, daß sie in Arabien und Indien aus der alten Kultur auf die Instrumente der neu eindringenden Völker übernommen wurde, während die in Hinterindien erhalten gebliebenen Instrumente in der Hand der Unterworfenen vergingen. Daß dies sich tatsächlich so verhalten muß, folgt aus einer anderen Feststellung: In Afrika sind nicht nur die Schlagspiele heute noch in Gebrauch, sondern auch noch die Nomoskomposition. Diesen Schluß glaube ich aus folgendem ziehen zu müssen²⁾. In Südrhodesia stellte Tracey³⁾ Messungen über die Stimmung der Sansa an. Er interessierte sich eigentlich nur für die Tonhöhen, veröffentlichte die Resultate, überließ die Auswertung aber anderen, was bei

¹⁾ Solche Spiele gibt es noch heute in China und Korea. Den genaueren Beweis der Entwicklung der Sansa aus diesen Schlagplattenspielen möge man in meinem Beitrag in dem demnächst erscheinenden Forschungsbericht der Spannaus-Stülpnarsche Mosambique-Expedition nachlesen.

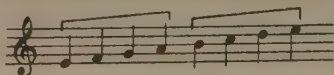
²⁾ Eine ähnliche „Umwertung“ Afrikas vollzieht sich auch in der Völkerkunde, besonders eindringlich in den Forschungen Frobenius', – vgl. zusammenfassend seine „Kulturgeschichte Afrikas“, – und den Gedankengängen der „Kulturkreislehre“, die wieder den Mut zu großen Synthesen besaß.

³⁾ Hugh Tracey, *The Tuning of Musical Instruments*, in Nada 1935, S. 35f.; vgl. meine Auswertung seiner Messungen in der Zeitschr. f. Ethnologie, Jg. 68, S. 197f.

seinem beschränkten Material wohl auch das Richtigste war. So ist die Forschung zum erstenmal in den Besitz von an Ort und Stelle einwandfrei vorgenommenen Messungen gelangt. Daneben aber teilten ihm seine Musiker mit, daß in diesen Sansastimmungen ein Ton als „Zentralton“ anzusehen sei. Entsprechend gaben sie auch bei allen Stimmungen diesen jeweils verschiedenen Ton an. Damit ergibt sich, daß diese Tonreihen aus oft 20 Tönen keine unendlichen Reihen ohne Anfang und Ende sind, sondern sich auf einen bestimmten Ton als Grundton beziehen. Offenbar haben wir hier den „König“ der Ragas vor uns, den Hauptton, der dem Nomos die Grundlage gibt. So lebt auch in Afrika das Bewußtsein vom Aufbau der alten Nomoi noch fort. Da in diesen Gebieten – etwa von Kamerun bis zum Zululand – weder arabische noch indische Einflüsse vorliegen, ist damit bewiesen, daß nicht nur die Schlagspiele, sondern auch der Nomosaufbau ihrer Melodien in die Kultur gehört, die einst Afrika und Hinterindien verbunden hat und heute noch an den Rändern des Gebietes weiterlebt, in der Mitte aber von den hier relativ jüngeren Kulturen der Semiten und Indogermanen überlagert wurde.

Damit haben wir gesehen, wie der Aulos zur ursprünglichen Kultur der Hethiter und Mitanni, also indogermanischer Völker, gehört, die Nomoskomposition aber der vor ihnen schon ansässigen Urbevölkerung eigen gewesen ist, von jenen in ihrer neuen Heimat also erst erworben wurde. Es bleibt uns nun noch zu untersuchen, wie sich der dritte Zug der musikalischen Persönlichkeit des Olympos, die Enharmonik, in das schon Gewonnene einordnet.

Es erscheint nicht geraten, die Enharmonik allein zu betrachten. Sie läßt sich nur verstehen, wenn man auch die anderen Tongeschlechter hinzuzieht. Die einfachste diatonische Oktavteilung wurde oben schon angegeben. Sie entspricht der mittelalterlichen phrygischen Tonart. Als Grundeinteilung dieser von den Griechen als dorisch bezeichneten Leiter schälen sich die beiden Grundpartien e-a und h-e heraus¹⁾.



Die Grundintervalle dieser Leiter sind also die beiden Quartan, als Hauptintervalle erscheinen noch die Quinte als Abstand der Anfangstöne der beiden Tetrachorde und der Ganzton a-h an der Verbindungsstelle des oberen und unteren Tetrachords. Diese Intervalle blieben in allen Tongeschlechtern erhalten, während die Teilung innerhalb der beiden Quartan wechselte. Da die beiden Quartan von den Theoretikern gleich behandelt werden, betrachten wir nur die untere. Neben dem diatonischen Geschlecht ist uns die einfachste Form des chromatischen verständlich²⁾:

¹⁾ Des leichteren Verständnisses lese ich von unten nach oben. Die Griechen dagegen fingen ihre Tonleitern oben an und endeten unten.

²⁾ Die Zahlen bezeichnen die Größe der Intervalle in Cents. 1 Cent ist der hundertste Teil des Halbtons; der Halbton hat also 100 C, der Ganzton 200 C, die Quarte 500 C, die Quinte 700 C usw. in unserer temperierten Stimmung.

$$e^{100} f^{100} f_{is}^{300} a$$

Doch benutzten die Griechen nicht diese temperierten Intervalle unserer modernen Tasteninstrumente, sondern die der reinen Stimmung, die wir auf unseren Streichinstrumenten heute noch verwenden, sowie die der pythagoräischen. Während in der reinen Stimmung die Terz c-e = 386 C beträgt, die beiden Ganztöne c-d mit 204 C und d-e mit 182 C also verschieden sind, setzt die pythagoräische Stimmung zwei Ganztöne von 204 C aneinander, so daß die große Terz hier 408 C beträgt. Dementsprechend ist der Halbton e-f der reinen Stimmung mit 112 C (als Ergänzung zur reinen Quarte mit 498 C) größer als der in der pythagoräischen Stimmung übrigbleibende Halbton von nur 90 C. Beide Stimmungen werden von den Musikschriftstellern erläutert. In der klassischen Zeit besitzt die pythagoräische Stimmung den Vorrang. Der Einfachheit halber schreiben wir zunächst die Geschlechter modern temperiert, ersetzen also 408 C durch 400 C. Dann sind die drei Teilungen des chromatischen Geschlechts folgende:

100	100	300
75	75	350
$66\frac{1}{3}$	$66\frac{1}{3}$	$366\frac{1}{3}$

Die Halbtöne verkleinern sich also in den beiden Abarten auf $\frac{3}{8}$ - und $\frac{1}{3}$ -Töne. Die beiden Arten des diatonischen Geschlechts verwenden folgende Intervalle:

100	200	200
100	150	250

Bei der zweiten Art wird also ein $\frac{3}{4}$ -Ton und ein $\frac{5}{4}$ -Ton an Stelle der beiden Ganztöne benutzt.

Das enharmonische Geschlecht endlich stellt zwei Vierteltöne und eine große Terz zusammen:

50	50	400
----	----	-----

In dieser Art beschreibt Aristoxenos die Intervalle. Er geht vom Ganzton aus und teilt ihn in zwei, drei und vier Teile. Diese Rechnung geht aber nur in der temperierten Stimmung auf. So liegt sie eigentlich unausgesprochen seinen Erörterungen zugrunde. Dies ist aber gegen die Ansicht aller übrigen Theoretiker. Sie nehmen die reine Quarte (498 C) und den Ganzton (204 C) als Ausgangsintervalle. Sodann teilen sie nicht nach dem Gehör, sondern legen die Verhältniszahlen der Pythagoräer zugrunde, die Quarte mit dem Verhältnis $\frac{4}{3}$ und den Ganzton $\frac{9}{8}$. Den Ganzton $\frac{9}{8}$ zerlegen sie in die beiden verschiedenen Halbtöne $\frac{17}{16}$ (105 C) und $\frac{18}{17}$ (99 C). Multipliziert man die beiden Verhältnisse, so ergibt sich genau $\frac{9}{8}$. Entsprechend wird der erste Halbton in $\frac{33}{32}$ und $\frac{34}{33}$, der zweite in $\frac{35}{34}$ und $\frac{36}{35}$ geteilt; es ergeben sich vier Vierteltöne von 53, 52, 50 und 49 C.

Sowohl diese Berechnungen wie die merkwürdigen Tongeschlechter müssen irgendeinen Sinn haben. So ohne weiteres kommt man nicht dazu, zwei $\frac{3}{8}$ -Töne nebeneinanderzusetzen und den Rest als Lücke zur Quarte zu nehmen. Ebenso wird man denken, daß das Nebeneinander zweier Vierteltöne und einer großen

Terz so unsymmetrisch ist, daß ein Sänger sicher nicht auf diese Kombination verfallen sein wird. Tatsächlich führt Aristides bei der Nennung der ältesten Tonleitern auch eine an, die nicht in dieses Schema paßt. Seine enharmonische phrygische Leiter lautet so¹⁾:

$$d \text{ } e e^+ f a \text{ } h h^+ c d.$$

Hier liegt neben c der Ton d im Ganztonabstand. Im übrigen ist dieser Ton zu viel, denn es ergeben sich ja neun Töne, nicht acht. Will man also den Grundton des Phrygischen oben wieder benutzen, so ergibt sich eine Unstimmigkeit. So haben die Theoretiker selbst öfter eingestanden, daß ihr System in der Praxis nicht immer ausreiche. Sie geben daher an, daß die Tongeschlechter gemischt werden könnten²⁾. Die obige Tonleiter wäre also als Mischung von diatonischem und enharmonischem Phrygisch aufzufassen. Diese Schwierigkeiten rühren also daher, daß die enharmonischen Stufen in der Praxis mit den diatonischen verbunden werden, das theoretische System aber nur acht Töne in der Oktave zuläßt. Aus der Gesangspraxis, für die eine solche Bindung nicht vorliegt, kann das System aber nicht stammen. Also muß es sich hier um Instrumentalstimmungen handeln. Sofort fällt der Blick auf die achtsaitige Kithara. Auf diese sind also die obigen Tongeschlechter zugeschnitten. Das wird auch durch die Namen bestätigt. Die Quarte etwa heißt Tetrachord, „Viersaiter“; ebenso wird jeder Ton als Chorde, „Saite“ bezeichnet. Ebenso weisen die obigen Verhältniszahlen in dieselbe Richtung. Das Verhältnis des Ganztons $\frac{9}{8}$ wird an dem Monochord abgeleitet. Es ist das nächstliegende, einfach das Stück des Ganztons zu teilen, um den Zwischenton zu erhalten. Auf diese Weise teilt sich die Saite nun in 18 statt 9 Teile und die Verhältnisse der neuen Intervalle werden $\frac{18}{17}$ und $\frac{17}{16}$. Ebenso erhält man die oben genannten Vierteltöne durch erneute Teilung der beiden Halbtöne. Die in 36 Teile zerlegte Saite liefert sofort die Verhältnisse $\frac{38}{35}$, $\frac{35}{34}$, $\frac{34}{33}$ und $\frac{33}{32}$. Zur Ableitung dieser Verhältnisse genügt eine Saite; eine achtsaitige Kithara wäre hier nicht am Platz, sie besitzt auch kein Griffbrett, so daß man die verschiedenen Strecken gar nicht recht abteilen kann. So werden wir hier zu noch wieder anderen Instrumenten geführt, zur Laute oder Zither.

So hat sich folgendes ergeben. Die Ausgestaltung der verschiedenen Tongeschlechter, insbesondere auch des enharmonischen Geschlechts, geht nicht auf die ältere Auletik zurück, sondern ist erst später an der achtsaitigen Kithara erfolgt. Die Berechnung der Intervalle durch Saitenverhältnisse geschah in einem noch späteren Stadium am Monochord und dürfte zuerst an Lauten oder Zithern entwickelt worden sein. Zu dem letzten Ergebnis sei nur hinzugefügt, daß die Saitenteilung auch heute noch im ganzen Orient bis zum Kin der Chinesen benutzt wird. Neben verschiedenen anderen Teilungen begegnet die oben aufgezeigte 36-Teilung der Saite heute noch in Indien, wo erst durch Viertelung der Saite die Quarte gewonnen wird, die man dann wieder neunfach unterteilt, um die 9 Srutis zu erhalten, die die Quarte zusammensetzen.

¹⁾ + bezeichnet wie oben einen um einen Viertelton erhöhten Ton.

²⁾ Ähnlich genügen im Mittelalter die 6 Modi zur Erklärung der tatsächlichen Rhythmik nicht und man entschließt sich ebenso, ihre Mischung zuzulassen.

Damit haben wir die uns überlieferte Gestalt der griechischen Enharmonik von allem befreit, was später erst hinzugekommen ist. Um so deutlicher wird daher nun hervortreten können, was wirklich zum ältesten Bestande zu rechnen ist. Sichere Zeugnisse besitzen wir über diese Zeit allerdings nicht, so daß wir wieder nur durch geschickte Vergleiche weiterkommen. Zunächst sei darauf hingewiesen, daß Aristides in einer allerdings oft als Konstruktion verurteilten Stelle¹⁾ über die alten Tonleitern berichtet. Die phrygische Skala wurde oben bereits angeführt. Die anderen Skalen zeigen absonderliche Bildungen, die hier nicht weiter interessieren. Eins läßt sich hier aber doch verwerten: Wenn diese Skalen auch durch die achtsaitige Kitharastimmung beeinflusst sind, so setzen sie als Umfang der Leitern eine None voraus, nämlich den Tonraum von d–e₁. Im Dorischen wird er sogar ganz ausgenutzt. Es wäre möglich, daß hier vielleicht mit einer neunsaitigen Kithara gerechnet wird. Immerhin ist auffällig, daß gerade für die älteste Zeit ein größerer Tonraum vorgeschrieben wird.

Hiermit sind die Anregungen aber erschöpft, die uns die Zeugnisse der griechischen Musikschriftsteller geben. Wir werden also nach Gegenden der alten Welt suchen, in denen sowohl Blasinstrumente wie auch Enharmonik vorkommen. Von selbst bieten sich hier die Kelten an. Neben der Harfe ist das Pibcorn eins ihrer wichtigsten Instrumente. Es ist zylindrisch gebohrt wie der Aulos, wird aber nicht mit einem Oboen-, sondern einem Klarinettenmundstück geblasen. Was das Pibcorn dem Aulos noch mehr annähert, ist die Tatsache, daß an die untere Öffnung des Instruments ebenso wie bei dem „phrygischen Aulos“, einer Sonderart des Aulos, ein Tierhorn als Schallbecher angesetzt ist. Beim Pibcorn wird zum Unterschied vom Aulos auch über das Mundstück ein kleineres Horn gestülpt, das der Spieler an den Mund setzt. Mit ihm verwandt ist weiter ein anderes keltisches Instrument, der Dudelsack. Diese Instrumente besitzen die Eigentümlichkeit, keine rein diatonischen Leitern zu geben, sondern enharmonische. Die Skala des Dudelsacks ist folgende:

$$g \ a \ h \ c^+ \ d \ e \ f^+ \ g \ a.$$

Das ist eine Leiter, die den Umfang einer None besitzt, – man vergleiche dazu die Skalen des Aristides. Weiter werden genau wie in Griechenland die Quartan h–e und e–a enharmonisch geteilt, allerdings in keiner der bei den Griechen benutzten Formen. Hier erscheint nur das Intervall von 150 C, der $\frac{3}{4}$ -Ton. Dieser Schritt begegnet sowohl in der zweiten Art der Chromatik, wo er in zwei $\frac{3}{8}$ -Töne geteilt wird, wie auch in der zweiten Art der Diatonik, die unserer Leiter verwandt erscheint. Genau dieselbe Leiter erscheint nun wieder im Orient auf arabischen Oboen. Ja, die folgende Oktavteilung, – eine achttönige Form der auf den Oboen neuntönigen Leiter –, ist überhaupt die Normalleiter der arabischen Musik

$$a \ h \ c^+ \ d \ e \ f^+ \ g \ a.$$

Es ist dieselbe Leiter ohne den Grundton. Im übrigen finden sich unter den arabischen Leitern die Unregelmäßigkeiten der Skalen des Aristides wieder. So

¹⁾ Am besten wurde der Stelle immer noch Rud. Westphal gerecht.

dürfen wir annehmen, daß auch der Aulos eine ähnliche Leiter wie die keltischen und arabischen Holzblasinstrumente erzeugt hat. Nur wird man bei ihm nicht wie hier verbundene Tetrachorde, sondern getrennte voraussetzen dürfen. So ergibt sich folgende Leiter:

d e f⁺ g a h c⁺ d e.

Der Kulturzusammenhang dieser Bläserenharmonik ist derselbe wie der, in den wir oben das Instrument selbst schon gestellt haben: Hethiter und Mitanni werden die Enharmonik ebenso wie das Instrument aus Europa, wo beide Erscheinungen die später nach Westen abgedrängten Kelten noch heute bewahren, mitgebracht haben. Von ihnen dürften sie einerseits die semitischen Kulturen Vorderasiens übernommen haben, andererseits die Phrygier als Erben des hethitischen Reiches.

So haben wir die Wurzeln kennengelernt, aus denen sich die phrygische Auletik entwickelt hat. Den Griechen aber erschien diese zusammengefaßt in einer großen Persönlichkeit, auf die sie ihre eigene Musik zurückführten, Olympos.

Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts

Von

Karl Gustav Fellerer

Der Stilwandel im ausgehenden 16. Jahrhundert hat in einem Bruch mit der Vergangenheit neue Formen geschaffen. Monodie, Oper, Kantate, Konzert haben ihre eigene Grundlage und Entwicklung gewonnen. Ebenso bedeutsam, für das Musikleben der damaligen Zeit sogar noch bedeutsamer, ist der Durchbruch des Ausdrucks des neuen Lebensgefühls in den bestehenden Formen weltlicher und kirchlicher Musik¹⁾. Die Grundlage des sich schon das ganze 16. Jahrhundert hindurchziehenden Stilwandels ist vor allem im Wort-Ton-Problem gegeben, in der objektivierenden und subjektivierenden Stellung der Musik zum Text. Dadurch formte sich ein „referierender Stil“, der eine Stilisierung des Wortes in der Musik bedeutete – Objektivierung, Allgemeingültigkeit –, andererseits ein „Ausdrucksstil“, der Tiefenwirkung und Stimmungsbetonung – Subjektivierung, Einmaligkeit – erstrebte. Beide hatten ihre Entwicklung und mußten sich in einzelnen Formen überschneiden. Der referierende Stil erstrebt eine Abklärung des Satzes²⁾, während der Ausdrucksstil immer neue Mittel schafft und damit zum Träger der satztechnischen Entwicklung wird³⁾. Das Stilwollen erscheint freilich manchmal anders gerichtet als die noch im Technischen gehemmte Stilformung. Die gleichen Stilmittel können im Übergang verschiedenartigem Stilwollen dienstbar sein.

Die allgemeine geistige Umwälzung im 16. Jahrhundert bedingte eine Kunst, deren Ausdruck in subjektiver Affektsteigerung liegt und deshalb einer Intensivierung des Klangs bedarf. Der Gegensatz wurde bestimmendes Prinzip, fand seinen deutlichsten Ausdruck in der Concerto-Ripieno-Technik und formte damit

¹⁾ Vgl. Th. Kroyer, Zwischen Renaissance und Barock in: Jahrbuch Peters 1927, S. 45ff. – H. Osthoff, Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts in: Jahrbuch Peters 1934, S. 32ff. – E. Schenck, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock in: Zeitschr. f. Musikwissensch. XVII, 1935, S. 377ff. – R. Haas, Die Musik des Barocks, 1928.

²⁾ Darin ist auch eine formelhafte Festlegung gewisser Wendungen des polyphonen Satzes gegeben. Vgl. L. Schrade, Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts in: Zeitschr. f. Musikwissensch. 1934, S. 3ff.

³⁾ Cesare Crivellati schrieb in seinen *Discorsi musicali* 1624 ein eigenes Kapitel *Come la musica si possono muovere diversi affetti*. Ebenso Pietro Mengoli in seinen *Speculationi di musica* 1670: *Delle passioni dell'anima* S. 240.

den subjektiven konzertierenden Stil. Als Ausdruck der neuen Haltung ließ Giovanni Bassani 1598 seine *Motetti per concerti ecclesiastici* a 5, 6, 7, 8, 12 voci erscheinen. In gleicher Weise betonte Sigismondo Arsilli bereits im Titel seiner *Messa e vesperi della madonna a quattro voci concertati col basso continuo*, Rom 1621¹⁾.

Die geringstimmige Orgelmesse brachte Abwechslung in Ausdruck und Klang und wurde im 17. Jahrhundert neben anderen Messentypen sehr verbreitet. Parlando der Einzelstimme und in Homophonie gehörten hier ebenso zum Bestand wie affektbetonte Kantilenen²⁾. Der konzertierende Stil schuf in der Vokalmusik die weltliche und geistliche Kantate. Vorgebildet war diese nun formbildende Gestaltungsweise in der Aufführungspraxis der Polyphonie, die schon eine Aufteilung in Solo und Chor gekannt hatte, jedoch noch nicht im Sinne textgebundener, affektbetonter Gegensätzlichkeit. Damit änderte sich nun das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalstimme. Während die Instrumentalbegleitung zur referierenden Polyphonie *colla parte* erfolgte, wurde sie nun selbständiger behandelt. Die Scheidung in *Concertino* und *Ripieno*, auch in der Instrumentalbegleitung, ergab neue Möglichkeiten, die insbesondere in der solistischen Verbindung eines Instruments mit einer Solostimme neue affektbetonte Ausdrucksmöglichkeiten schuf, die im Laufe des 17. Jahrhunderts freilich wieder stilisiert und formelmäßig festgelegt wurden. Das Konzert bedingte eine neue Aufführungsweise. So schreibt H. Schütz in der Vorrede zu den musikalischen Exequien, daß das Werk „mit 6 Sängern in die Orgel concertiret“ ist. Abschnittsweise kann zu diesen Stimmen *Colla parte* „ein absonderlicher Chor oder Capella mit angestellt und eingeführet werden“. Damit ist die Steigerung der Klangwirkung gegeben; diese wird verstärkt durch unterschiedliche Aufstellung der Chöre³⁾, wie er sie für den 3. Gesang der Sammlung fordert, um „den Effekt des Werkes“ zu vermehren. Diese Begründung zeigt eine neue Haltung ebenso wie die poetisierende Ausdeutung der beiden Chöre „mit welcher invention oder Choro secundo der Autor die Freude der abgeleitbten Sehligen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister und heiligen Engel in etwas einführen und andeuten wollen“.

Die Eigenart der neuen Kunst und die grundsätzliche Gegensätzlichkeit zur alten strukturbestimmten Polyphonie wurde im 17. Jahrhundert stets erkannt. So schreibt Fra Giovanni d'Avella auf dem Titel seiner *Regole di musica*⁴⁾ *Il modo . . . di cantare alcuni Canti difficili e molte cose nuove e curiose*. Christoph Bernhard stellt die Eigenheiten alter und neuer Kunst deutlich nebeneinander. Er erkannte in der alten Motette die Musik als Beherrscherin, während die neue Kunst das Wort in den Mittelpunkt stellt, wie das besonders bei Monteverdi durchgeführt wird⁵⁾. Wenn Daniello Bartolo 1680 seinen Traktat *Del*

¹⁾ Ebenso G. B. Biondi, *Concerti Lib. 4*, Venetia 1611, Alessandro Capece, *Motetti concertati Lib. 4*, 1623 u. v. a.

²⁾ Vgl. Tullio Cima, *Missa tribus vocibus organo concinenda op. 7*. Rom 1673.

³⁾ „Primus Chorus werde allernächst bey die Orgel / Secundus Chorus aber in die ferne geordnet.“

⁴⁾ Rom 1657.

⁵⁾ J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*. Leipzig 1926, S. 42.

suono de tremori armonici e dell' udito¹⁾ schreibt, so zeigt er schon im Titel, wie das Hören eines Werkes nun bestimmend ist und konstruktive Eigengestaltung damit einem neuen Musikempfinden Platz gemacht hat. Der Klang, seine Belebung und Bewegung standen im Vordergrund des Interesses. Damit entstanden auch der Musiktheorie andere Probleme, die von der lebendigen Musik und vom Hören ausgehen, als in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, da die Spekulation auf Ordnung der Tonverhältnisse und ihre pädagogische Auswertung bedacht war. Selbst Theoretiker, die in der alten Tonkunst lebten, wie Giov. Maria Artusi fügten ihren auf referierende Satzgestaltung eingestellten Ausführungen einen Abschnitt über das Hören und über neue Formen an²⁾.

Die klanggeformte psychische Bewegung wurde ein bestimmendes Moment der künstlerischen Haltung. Daher wurden stets die „affetti“ und „passioni dell' anima“ betont. Pietro Mengoli³⁾ stellte nicht nur eine Tavola delle corde con gli affetti auf, sondern suchte auch in 81 Punkten diese psychische Bewegung, die nach künstlerischem Ausdruck drängt, darzulegen. Der Affekt bestimmte den Vortrag⁴⁾ der klanglichen Gestaltung ebenso wie die Komposition⁵⁾.

Daher hat der Musiker die strenge Verpflichtung, auf jede Weise mit der Musik die Affekte zu schaffen⁶⁾. So erscheinen als selbständige Probleme der Kompositionsstil und Klangstil auf seiten des Musikers und der nun in der psychischen Bewegung begründete Auffassungsstil des Hörers.

Während der alten Kunst ein flacher, klarer Ton genügte, um Linien und Ornamente der Melodie möglichst klar und objektivierend darzustellen, suchte die neue Kunst aus dieser in der Fläche liegenden Wirkung herauszutreten, räumlich zu wirken und subjektiv zu gestalten. Deshalb mußte eine Klangwertung eintreten, die sowohl in der einzelnen Stimme wie in der Klangmischung wirken mußte. Ihre Mittel lagen in der neuen Gesangs- und Spieltechnik, die eine neue Tonentfaltung ermöglichten, wie in der Wahl und Umbildung des Instrumentariums. Die Klangintensivierung einzelner Stimmen brachte eine Verunklärung des Gesamtsatzes mit sich, insbesondere der Struktur, die keine gleichwertigen Stimmen mehr besitzen konnte.

Die in der Klangintensivierung gegebene Ausdruckssteigerung beschränkt sich zunächst auf die Einzelstimme, die Mehrchörigkeit bringt klangliche Tiefen-

¹⁾ Im zweiten Traktat bespricht er die Tonbewegungen (*De' movimenti del suono*), die er nicht nur akustisch behandelt. Der dritte Traktat handelt *Del tremore armonico: Due proprietà de Tremore, Prodursi ageuolissamente e diffondersi velocissamente, passando errandio dall'un corpo all' altro contiguo* (S. 166ff.), im vierten spricht er über die Tonmischung (*Delle misture de' suoni*).

²⁾ Quali conditioni debba havere il senso dell' udito volendo fare iudicio delle cose della musica Giov. M. Artusi, *L'arte del Contraponto*, Venetia 1598, S. 78. Schon Nicola Vicentino hat seiner Zeit vorausseilend in seiner *L'antica musica 1555* diese Fragen angedeutet. Vgl. H. Zenck, N. Vicentinos *L'antica musica*, 1555 in: Th. Kroyer-Festschrift 1933, S. 86ff.

³⁾ *Speculationi di musica*. Bologna 1670, S. 240ff.

⁴⁾ Si deve anco notare, che i passaggi non sono molto à proposito per gli affetti, e però è bene non farli molto lunghi, ancorche al presente par che sia tenuta valente quella persona, che tiene il passaggio lungamente. Cesaro Crivelli, *Discorsi musicali*, Viterbo 1624, S. 185.

⁵⁾ So behandelt Vincenzo Chiavelloni im 3. Discorso seiner *Discorsi della musica*, Rom 1668: *Potente efficacia essere nella musica à muovere la volontà...*

⁶⁾ Vincenzo Chiavelloni, *Discorsi della musica*, Rom 1668, Discorso 4, S. 65ff.

wirkung mit Chören. Am deutlichsten wird das Streben nach Raumwirkung durch die verschiedene Aufstellung der chori spezzati, die teilweise als Echochöre¹⁾ wirken und in der Rückprojizierung auf die Ebene nun in Solo und Chor im Sinne des Concerto grosso sich formen. Gleichzeitig entfaltete sich diese Prunkkunst in Venedig und Rom. Willaert schuf aus der schon bei den Niederländern herausgebildeten Stimmgruppierung die Chorgruppierung, die bei den beiden Gabrieli, Merulo u. a. zu immer größerer Entfaltung kam. Das Streben nach Raumwirkung liegt nicht nur in der Häufung der Chöre, sondern auch in der Klangverbreiterung durch Heranziehung von Instrumenten. In Rom hatten vor allem P. Agostini, O. Benevoli, Abbatini, Mazzochi diese Kunst zu voller Entfaltung gebracht. Wenn Mazzochi die Chöre bis zur Kuppel der Peterskirche in Rom aufstellen ließ, um so eine ganz plastische Klangwirkung der Chöre aus verschiedener Entfernung und Höhe zu erreichen, so zeigt sich hier die gleiche Weitung der Wirkung und verschmelzende Auswertung von Raum und Musik wie bei Benevolis 48st. Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms, die den Kapellenkranz zur Aufstellung der Chöre heranzog. Die Einzelstimme hatte in diesen Werken keine reale Bedeutung, sondern nur innerhalb des Klangkomplexes, der als solcher der Klangschat tierung diente²⁾.

Die Klangwirkung ist satzbestimmend geworden und führte zu den harmonischen und satztechnischen Experimenten, denen besonders das Madrigal ein weites Feld eröffnete³⁾. Stimmgruppierung wie strukturelle Ordnung mancher Satzmittel wurden von ausdrucksgebundener Klangwirkung bestimmt. Während der Halteton in der Polyphonie des frühen 16. Jahrhunderts rein strukturelle Bedeutung hatte, wurde der vokale Orgelpunkt nun zum Klangmittel. Er verunklärte die Harmoniefolge und schafft reine Klangwirkung in diatonischer oder wie bei Gesualdo in chromatischer Umspielung. Schon Lasso hatte dieses Mittel verwendet in seinen Madrigalen oder in den Messen Laudate Dominum oder Qual donna (Kyrie), freilich erst in Andeutung und Vorausahnung dieser Klangauswertung.

Die Einstellung auf den Klang brachte vor allem die Bindung von Stimmen in Terzen und Sexten. A. Gabrieli ließ in seiner Motette Quousque Domine schon am Anfang die beiden Oberstimmen in Terzen zusammentreten⁴⁾. In Vincenzo Grandis O doctor optime sind die Einsätze bei deprecare stets in Terzenbindung vorgenommen: T, B; S, A; S, B; S, A. Diese Klangbindung des Satzes löste sogar

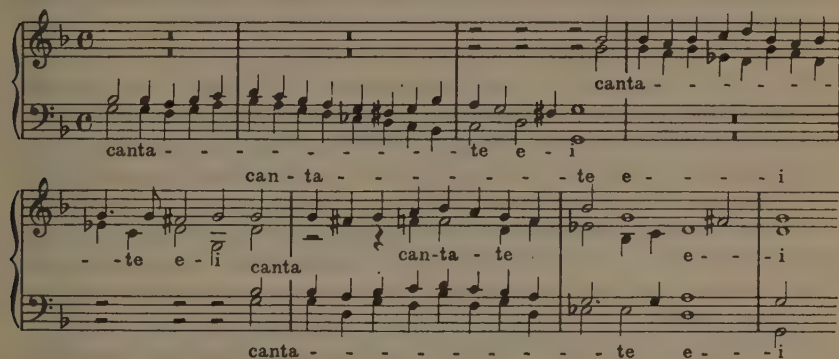
¹⁾ Th. Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik in: Jahrbuch Peters 1909, S. 13ff.

²⁾ Bei Palestrina ist die höchste Stimmenzahl 12, nur einmal verwendet er 18 Stimmen, am häufigsten gebraucht er in der Mehrchörigkeit die Achtstimmigkeit, bei der reale Stimmführung, aber zugleich eine Klangwirkung möglich ist, deren volle Auswertung aber Palestrina nicht vornimmt. Er ist zu sehr auf kontrapunktische Stimmführung innerhalb einer Klangebene eingestellt, als daß er zur Folgerung der Tiefenwirkung käme, wenngleich er die Mittel in isometrischer Stimmgliederung und Homophonie dazu schafft.

³⁾ H. Engel, Marenzios Madrigale in Zeitschr. f. Musikwissensch. 1935, S. 257ff. Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts, 1902. R. Schwartz, H. L. Hassler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten in Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch. 1893, S. 1ff. F. Mompello, Pietro Vinci madrigalista siciliano, 1937.

⁴⁾ Er nimmt damit einen Effekt voraus, der im 18. Jahrhundert in der sentimentalen Komposition besonders beliebt wurde, wie etwa Pergolesis Stabat mater zeigt.

das Melisma von seiner skalischen Grundbewegung und brachte harmonisch bestimmte Sprünge wie im Ps. Confitemini des Arnold Flandrus in den *Cantiones sacrae* 1595.



Solche klanglich und nicht kontrapunktisch bestimmte Wendungen begründeten auch Klangwirkungen von Stimmführungen¹⁾ und Stimmeinsätzen, besonders den hohen Einsatz des Soprans, während die Unterstimmen in tiefer Lage zusammengefaßt sind. Schon Palestrina kannte diese Art des Einsatzes. Er faßte aber diese Stimmen kontrapunktisch zusammen, so daß also nur ein entfernter kontrapunktischer Einsatz gegeben ist, dessen Klangcharakter immer bestimmender aufgefaßt wird und die kontrapunktische Bindung zugunsten der klanglichen immer mehr verliert. Bei Orlando di Lasso stehen beide Arten im Dienste der Wortmalerei nebeneinander, wie z. B. im Credo der *Missa*: In die tribulationis bei vivos, das kontrapunktisch gebunden ist und *cujus regni*, wo der Sopran durch einen freien, nur klanggebundenen Einsatz dem Satz eine neue Wendung gibt.

Die Klangfärbung des a cappella-Satzes wurde zu einem wichtigen Stimmungsmoment, das besonders bei den spanischen Komponisten des 16. Jahrhunderts in Erscheinung trat. Hier bahnte sich die Verwendung eines Mittels an, das in der neuen Kunst grundlegende Bedeutung erhielt und die Klangwirkung zur Grundlage einheitlicher Stimmungszeichnung machte. Während ursprünglich diese Klanggruppierung lediglich in der Struktur des Satzes begründet war, wurde ihr nun besonderer Sinn gegeben, der dem neuen Ausdrucksstreben dienstbar gemacht wurde. Auch der kompakte Satz, den Ph. de Monte sowohl in seiner Kirchenmusik wie in seinen Madrigalen durchführte²⁾, ist ein Zeichen der Betonung des Gesamtklangs an Stelle struktureller Stimmführung.

Die reine Klangwirkung in der Polychorie lag schon bei Willaert vor, der

¹⁾ Dice il Coccino, che la O fa migliore effetto nel soprano, che la I nel farci i passaggi e che la I fa meglior effetto nel tenore: dicono ancora, che nel contrapunto, si deve trattena ne le sillabe lunghe, e correr ne le brevi. Si dice inoltre, che nelle cose ad Arie si permette qualche licenza nel contrapunto. Cesare Crivelli, *Discorsi musicali*, Viterbo 1624, S. 185.

²⁾ Van Doorslaer, *La vie et les oeuvres de Ph. de Monte*, 1921; P. Wagner, *Geschichte der Messe*, 1913, S. 224ff.

vielfach die Außenstimmen des Gesamtsatzes in einen Chor zusammenlegte, während der zweite Chor nur eine Klangfüllung innerhalb dieser Grenzen bedeutete. Damit hatten also einzelne Stimmen völlig ihren strukturellen Charakter zugunsten des Klangs verloren. Giov. Gabrieli steigerte dieses Prinzip weiter.

Klangmasse und Klanggestalt fanden in der Polychorie ihre besondere Auswirkung, die Klangmasse in der Steigerung der Stimmenzahl und Chöre die Klanggestaltung in der Heranziehung von Instrumenten. So veröffentlichte Benedetto Pallavicino eine Sammlung: *Sacrae Dei laudes octo et una duodecim duae vero sexdecim vocibus concinendae ac omnium istrumentorum genere accomodatae, aditae etiam infirmas partes pro organo continuato*, Venetiis 1605. Die Vieltimmigkeit und Arbeit mit Klangkomplexen führte hier von selbst zu rhythmisch deklamatorischer Aufteilung von Akkorden und rhythmischen Tonwiederholungen, im Baß zu Sprüngen in Akkordtöne, so daß hier die skalische Grundlage der Melodiebildung verlassen wurde. 1614 hatte Fabio Constantino seine *Selectae Cantiones octonis vocibus concinendae cum basso ad organum* als Sammlung von Werken von Palestrina, G. M. und Bernardino Nanino, F. Anerio, F. Soriano, R. Giovannelli, A. Crivello, A. Pacelli, A. Costantini, P. Santini, A. Zoilo, B. Roy, G. B. Lucatello, F. Constantini herausgegeben, die zwar vorwiegend die ältere polyphone Satztechnik, aber auch den Wandel in der Gestaltungsweise zeigen. Am deutlichsten wird dies an der Führung des Basso continuo, der bei Werken von Palestrina und Marenzio noch vorwiegend skalisch, bei R. Giovanelli, Constantini und Santini fast ausschließlich sprunghaft ist. Ascanio Trombetti veröffentlichte 1589 Motetten von 5–12 Stimmen *accomodati per cantare e far Concerti*. Paolo Agostini (1593–1627) gestaltete auf der Grundlage des vieltimmigen Satzes seine 8–12 st. Messen, seine Kompositionen zu 4, 6 und 8 Chören, die den Klang zum bestimmenden Faktor der Komposition machten. Noch stärker zeigt sich die Klangwirkung in den 3-, 4-, 8-, 12chörigen (!) Messen und Motetten A. M. Abbatinis (1595–1677) oder bei Virgilio Mazzochi (gest. 1646) und Orazio Benevoli (1602–1672), die die Chorverteilung, also die akustische Wirkung, als Gegenstück zur perspektivischen in der bildenden Kunst, für ihre Klangwirkung bestimmend machten. Damit trat auch die Klangtäuschung in die Komposition. Klang und Dynamik brachen völlig durch Verdopplung und Parallelführung mit den Prinzipien konstruktiver Stimmführung.

Daß die polychore Komposition mit keiner realen Mehrchörigkeit, d. h. selbständigen Führung der Chöre rechnete, sondern mehr mit Klangschattierungen, die durch das Zusammenwirken dieser Chöre entstanden, zeigt auch die Forderung Zarlinos, daß zwar jeder Chor für sich ganz vollständig sein müsse, wie wenn er ein selbständiger Gesang wäre, daß aber die Bässe im Einklang oder in Oktaven gehen könnten. Die Begründung, daß der ganze Satz so eine feste und deutlich vernehmbare Grundlage erhält, zeigt, daß er bereits im Banne der Schwerpunktverlegung des Satzes zur Harmonie und Akkordik stand¹⁾.

¹⁾ *Istitutioni armoniche* III, Cap. 56, S. 345–347.

Die Polychorie betonte zur Ordnung des Satzes und der Klangwirkung die harmonischen Schwerpunkte. Die Stellung der Chöre zueinander war unterschiedlich. Meist war der erste Chor Träger der thematischen Arbeit, während der zweite nur gelegentlich zur Klangverstärkung oder Klangschattierung hinzutrat. Eine vollständige Führung des zweiten Chors erfolgte gleichzeitig oder in Fortführung des Gesamtsatzes, frei oder imitatorisch gebunden. Alle diese Fälle weist z. B. Orazio Benevolis C-dur-Messe für zwei Chöre auf, bei der die harmonische Bindung in allem bestimmend ist. Die Harmonie trägt in sich die Schwerpunkte unabhängig vom Takt. Deshalb besteht die Möglichkeit einer völligen Verlagerung des taktischen Schwerpunktes wie am Anfang des Kyrie dieser Messe: Der erste Chor setzt auf dem schweren Taktteil ein und betont 1 und 3, der zweite Chor dagegen imitiert diesen Satz mit Einsatz auf 4 und Betonung von 2 und 4. Damit entsteht ein klangliches Gewoge, vor allem, wenn diese verschiedenen Rhythmen untereinander treten, wie dies Benevoli häufig macht. Die hier gegebene Klangwirkung wird tiefem Ausdruck dienstbar gemacht, wie dies etwa Benevolis doppelchöriges *Christus factus est* zeigt. Francesco Surianos *Ecce sacerdos* ist zwar rhythmisch meist gleichgeordnet, aber durch die fast ständige Verbindung der beiden Chöre nur auf Klangauswertung eingestellt. Auch in Annibale Zoilos *Tu es Deus* zeigen sich diese Tendenzen, die im Interesse des Klangs und des Stimmengewoges von den melodischen Grundprinzipien abgehen.

Die Klangarbeit in der Doppelchörigkeit bedingt nicht nur ein Auswechseln der Chöre, sondern auch der Stimmen. Der Bc. hält die Grundlage. Die Chöre setzen wie in Giov. Naninos *Magnificat* im Wechsel ein oder lassen die beiden Chöre in verschiedener Bindung und Bewegung zueinandertreten; dadurch entsteht ein klanggebundenes Stimmengewoge, das auf Klarheit der Linienführung verzichtet und sie im Gegenteil durch Auswechseln und Übersteigen der gleichen Stimmen verschiedener Chöre verdunkelt. Nicht die Linie ist die Hauptsache, sondern die Klangwirkung in der harmonischen Gebundenheit. Damit erhält in dieser Homophonie oder Pseudopolyphonie der Satz eine gewisse Steifheit, die aber durch die Gesamtklangwirkung aufgehoben wird. Nun greifen nicht mehr thematische und kontrapunktische Gruppen, sondern Klanggruppen ineinander und beleben den Satz. Die Klanggruppe ist, wie auch Giov. Naninos *Te Deum* zeigt, meist homophon und bringt nur gelegentlich Bewegung einer Stimme. Giacomo Benincaca suchte in seiner doppelchörigen Motette *Lamentabatur Jacob* die einzelnen Chöre durch nacheinander einsetzende Stimmen aufzulockern, ohne jedoch immer geschlossene kontrapunktische Arbeit zu bringen. Auch in seinem *Ps. Dixit dominus* zeigt sich diese Tendenz der Lockerung des Satzes in Pseudopolyphonie; aber auch hier ist nicht die kontrapunktische Struktur, sondern die Klangwirkung und wogende Bewegung die Hauptsache. Stärker scheint jedoch die Belebung und Lockerung des doppelchörigen Satzes bei Ruggero Giovannelli nach der kontrapunktischen Seite zu streben. Hier greifen alle Stimmen, nicht nur die Chöre in ihrer Gesamtheit in die polyphone Arbeit ein, jedoch meist nur am Anfang, während die Schlußsteigerung der Stücke wieder ganz zu homophoner Klanggliederung und Ablösung der

Chöre übergeht¹⁾. Die chorweise Nachahmung, die bei Felice Anerio²⁾ wenigstens am Anfang mit Vorliebe durchgeführt wird, ist hier ganz zurückgetreten. Sie tritt dann wieder auf, wenn strenge homophone Deklamation, die einen Akkord rhythmisch aufteilt, vorliegt. Die Klangarbeit leistet dem Rückgang der Satztechnik Vorschub und vermag durch die Klangwirkung Satzunsauberkeiten und Erfindungsarmut zu vertuschen.

Auch die Klangverschiedenheit kann gesteigert werden, wenn nicht die Chöre als solche als Klangkörper zusammenbleiben, sondern unter sich verschiedenartig gruppiert werden. So stellte Arcangelo Crivelli 1614 in seinem *Crucifixus surrexit* am Anfang einen Oberchor zusammen, der mit seinen zwei Sopranen und zwei Alten streng imitatorisch geführt ist. Auch im Verlauf des Stückes brachte er noch neue Klangzusammenstellungen.

Dem neuen Klangstil entsprechen in der Kirchenmusik wegen ihrer gegebenen Wechselchörigkeit besonders die Psalmen. Daher trat nun eine besondere Vorliebe für mehrchörige Psalmen ein. Dies bestätigt bereits Agostino Agazzarri im Titel seines *Liber Psalmorum ac Magnificat, quorum usus in vesperis frequentior est, octo vocibus op. 15, Venetiis 1611*. Zahlreich sind die mehrchörigen Psalmenkompositionen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Auch Domenico Massentio hat in seiner *Psalmodia vespertina, octonis vocibus cum Basso ad organum concinenda op. 9, Romae 1631*, diese Bestrebungen fortgeführt. Ebenso ist in der Kirchenmusik die Litanei natürlicher Träger der Polychorie geworden und erscheint nun häufiger als im vergangenen Jahrhundert³⁾.

Die Klangwirkung äußert sich in der Mehrchörigkeit, in struktureller Gleichordnung der Chöre, also Wechselchörigkeit und Echoprinzip oder aber in struktureller Unterordnung des einen Klangkörpers unter den andern, der allein Träger der Struktur des Satzes ist, während der andere nur klangliche Schattierungen aufsetzt. Die letzte Richtung hatte die Zukunft in der Concertino-Ripieno-Technik, die nicht nur dem Instrumentalkonzert, sondern auch der konzertierenden Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts ihre Formung gab. Eine Mittlerstellung zwischen struktureller Wechselchörigkeit und Konzert nahm die Echokomposition ein. Hier vollzog sich die Umdeutung von struktureller Echoauffassung, wie sie bei Lasso vorliegt, zu klanggebundener⁴⁾.

Das Echoprinzip erhielt in dieser Klanggebundenheit neue Bedeutung und wurde nicht nur bei verschiedenen Chören, sondern auch in der Monodie verwendet. Giov. Francesco Anerio baute sein *Ave verum* für zwei Soprane und Bc. ganz als Echo. Der erste Sopran ist Träger des Satzes, so daß also eigentlich ein einstimmiges Solo mit Begleitung vorliegt. Der zweite Sopran greift nur immer den Abschluß eines Abschnitts auf und wiederholt ihn als Echo; dabei ist stets die Bezeichnung *Eco* hinzugefügt. Hier sind in den beiden Sopranen noch zwei verschiedene Klangkörper gegeben, später wird die Echo-

¹⁾ Z. B. *Anicetus vir*.

²⁾ Z. B. *Christus resurgens*.

³⁾ Pietro Lappi, *Letanie della B. V. M. a 4, 5, 6, 7, 8 voci con il Basso continuo Lib. 2 op. 17, Venetia 1627*.

⁴⁾ Vgl. A. A. Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae* von H. Schütz. 1935 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. Hrg. von Fr. Blume. Heft 2).

wirkung mit dem gleichen Klangkörper nur durch die Dynamik hervorgebracht.

Die klangliche Umdeutung der Satzstruktur bedingt ein Abweichen von konstruktiver Stimmführung in Verdopplungen und Parallelführungen. Im 17. Jahrhundert bildete sich eine stereotype Verdopplungsweise heraus, die erst von der Einführung des selbständigen Symphonieorchesters im 18. Jahrhundert gelöst wird: Baß-Oktavverdopplung, Sopran mit Violine I im Einklang oder Oberoktav, Alt mit Violine II in Einklang oder Oberoktav oder Sopran mit Violine II im Einklang, Alt mit Violine I in der Oberoktav. Auch die Orgel erhielt eine weiterreichendere Bedeutung als nur die Stimmen zusammenzuhalten und wurde klanglich in den Gesamtsatz eingebaut¹⁾. Damit konnte die Klangwirkung das konstruktive Parallelverbot überwinden²⁾. Giov. Fr. Capello ging so weit, daß er grundsätzlich zum Zwecke der Klangsteigerung das Singen in Oktaven empfahl, also daß ein Männerchor einfach von den Oberstimmen in Oktaven mitgesungen werden sollte. Die gleiche klanglich bedingte Vortragsweise empfahl Viadana in der Vorrede zu seinen *Salmi a 4 chori per cantare e concertare nelle gran solennità di tutto anno* 1612, nachdem sie schon andere wie Benedetto Pallavicino in seinen *Sacrae Dei laudes* 1605 durchgeführt hatten.

Bei instrumentaler Begleitung wurde die Oktavparallele Selbstverständlichkeit³⁾. So erklärt M. Praetorius⁴⁾: „Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt, quando una vox cantat, altera sonat.“ Dies gilt auch für den Basso continuo und den Violonbaß: „Wo ein Alt oder Tenor Clavis gezeichnet stehen, kann der Violon ebener maßen doch immer in den tiefen oder in den Octaven darunter mitgestrichen werden⁵⁾.“ Damit wurde die klare Struktur, insbesondere bei Bicinien und Tricinien zugunsten des Klangs aufgehoben.

Die Heranziehung der Instrumente mußte zu einer Festlegung der Tonhöhe führen. Ebenso wie bei der Auswahl der Instrumente bei der Stilwende nur die Gattung innerhalb einer Familie erhalten blieb, die größte Tonentfaltung ermöglichte, so wurde die Tonhöhe des Vortrags auf größte Ausdrucksermöglichung vokalen oder instrumentalen Vortrags eingestellt. Im frühen 16. Jahrhundert wurden die Gesänge unabhängig von der geschriebenen Tonhöhe gesungen und der Stimmlage der Sänger entsprechend transponiert. Es war Sache des Kapellmeisters, die Transposition anzugeben⁶⁾. Mit Übernahme der Orgelbegleitung in den a cappella-Satz mußte eine Festlegung der Transposition eintreten, die zunächst mit Angabe des Transpositionsintervalls, z. B. *Bassus per quartam deprimatur*, dann durch die ausgeschriebene Transposition angegeben wird. Schon die in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts erscheinenden *Bassus ad organum-*

¹⁾ Vgl. Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602; Francesco Bianciardi, *Breve regola per imparar a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'istrumento*, 1607; Agostino Agazzari, *Del suonare sopra il basso con tutti strumenti e usolo nel concerto*, 1607; Gregor Aichinger, *Cantiones ecclesiasticae*, A. Banchieri, *Conclusioni del suono dell'organo* 1609 u. a.

²⁾ Vgl. R. Haas, *Die Musik des Barocks*, 1928, S. 79.

³⁾ Vgl. Ambros a. a. O. IV, 155.

⁴⁾ *Syntagma musicum* III, 92.

⁵⁾ H. Schütz, *Vorrede zu den Musikal. Exequien* (abgedr. Ges. Briefe, Regensburg 1922, S. 134).

⁶⁾ P. Martini, *Saggio fondamentale prat.* P. 1, S. 122ff. Paolucci, *Arte pratica* T. 1, S. 185; T. III, S. 173, 215. Kiesewetter, *Galerie der alten Contrapunctisten*. Wien, 1847, S. VIIIff.

Stimmen zu Werken Palestrinas zeigen diese Transposition, die nicht nur eine technische, sondern auch klanggebundene Bedeutung gewinnen mußte.

Die neue Entwicklung erforderte neue Kenntnisse und ließ Dinge, die bisher zur selbstverständlichen Bildung des Musikers gehörten, zurücktreten. Während die Transposition im 16. Jahrhundert ein selbstverständliches Erfordernis der Aufführungspraxis war, wurde sie nunmehr ganz ausführlich im Zusammenhang mit Skalenbildung und Akzidentien behandelt¹⁾.

Die neue Klangwirkung ist nicht nur in der Häufung der Klangmittel und ihrer Mischung, sondern auch in ihrer Tongestaltung gegeben. Diese tritt um so stärker hervor, je mehr in der Monodie die Affektbetontheit des Stimmklangs bestimmendes Ausdrucksmoment ist²⁾. Die Art der Tongebung ist im Rahmen des Wandels des Instrumentariums beim Instrumentenspiel, ebenso wie beim vokalen Vortrag anders geworden und hat allein in dieser Art der Tongebung bestimmte Ausdruckswerte. Die, wenn auch noch primitive Tonbelebungs³⁾ liegt einerseits im Ton selbst, andererseits in der improvisierten Diminutionsmelodik, die zu bestimmtem Ausdruck verwendet wird und nicht nur melodische Spielerei bedeutet. So sagt H. Schütz: „Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen passegerien, wie im Falsobordon gebräuchlich und einen guten Effekt gibt“⁴⁾.

Spieltechnik und Instrumente wurden seit der Stilwende auf Tonvolumen und Affektbetontheit⁵⁾ eingestellt, während sie früher auf Tonklarheit und Klangobjektivität gerichtet waren. Aber nicht nur in der Tonbildung, Besetzung und Stimmenzahl zeigt sich die neue Einstellung auf den Klang, sondern auch in der Satzstruktur, die im Klang Mittel begründete, die in einer streng strukturellen Richtung schwieriger zu begründen wären. Hierher gehört das Chroma, das ganz neue Möglichkeiten der Klangwirkung ergibt, der Orgelpunkt, die klangliche Gleichrichtung der Bewegung, die in Art der Mixtur sogar zu Oktav- und Quintparallelen kommt.

In gleicher Weise schafft improvisatorische Stimmbewegung der einzelnen Stimmen neue Klangwirkungen. Während die Art der Diminution im Kreise um Josquin noch konstruktiv umspielend ist⁶⁾, hat Caccini⁷⁾ ihr Affektbedeutung

¹⁾ Dies zeigt auch die Schrift *Modo facile per instruire i principianti a saper ben leggere con fondamento le chiavi della musica* concernente tutte le difficoltà che vi possono accadere aggiuntovi anche il modo di sonar trasportato per opera di D. N. N., Roma 1694. Die Erklärung der Schlüssel ist in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts anders und ausführlicher geworden als im 16. Jahrhundert. Vgl. auch L. Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna 1684, S. 11ff.; H. Schütz, Nachwort zu den Psalmen Davids.

²⁾ G. M. Artusi betont neben *Il luogo del suono. Il tempo* besonders *il colore ed è quello per il quale i suoni e le voci sono tra di loro differenti nella modulatione che fanno le parti di una cantilena insieme . . . als bestimmendes Mittel des Vortrags. L'arte del Contraponto*, 1598, S. 10.

³⁾ H. Biehle, *Die Stimmkunst*, 1932.

⁴⁾ Vorrede zur Auferstehungshistorie, 1623. Vgl. dazu auch die Streichbaß-Ausführung bei G. Furloni 1693. K. G. Fellerer, *Die Ausführung des Generalbasses in der Musik des 18. Jahrhunderts* in: *Allg. Musikzeitung* 1935, S. 497ff.

⁵⁾ H. Schütz betont in der Vorrede zum zweiten Teil der *Symphoniae Sacrae* das Neue der Violintechnik, die im großen Strich den großen Ton schafft, während „der stäte ausgedehnte musicalische Strich auff dem Violin bey uns Deutschen nicht bekand noch in Übung ist“.

⁶⁾ *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coecicus, Discipulo Josquini dñs Præs*, Norib. 1552. Herm. Finck, *Musica practica*, 1556.

⁷⁾ Vorrede zu *Nuove musiche*, Firenze 1601.

gegeben und kam damit zu viel bewegteren Gestaltungen. Christoph Bernhard unterscheidet zwei Arten des gesanglichen Vortrags: „Eine bey den Noten bleibend, die andere dieselben verändernd.“ Die erste Art „ist wiederum zweyerley nämlich eine nur auf die Noten sehend und die andere, welche auch den sogenannten text in acht nimmt. Diese Arten der Manier werden mit sonderbahren Nahmen genennet und teils wegen ihrer natürlichen Eigenschaften die 1. Cantar sodo, die 2. cantar d'affetto, die veränderte aber Cantar passagiato geheißen¹⁾.“ Damit machte Bernhard die Vortragsweise der alten und neuen Kunst deutlich, einerseits das objektivierende Referieren, andererseits das affektbetonte Ausdeuten des Textes. Manche Mittel konnten in diesem doppelten Sinne verwendet werden. Hierzu gehört vor allem der Ziergesang, das Cantar passagiato, das die melodische Bewegung steigert und jede klare Linienführung in ihr auflöst²⁾.

Der Vortrag wurde auf Klangwirkung und Effekt eingestellt; darin sind auch die Vortragsmanieren begründet. So fordert Ottavio Durante in der Vorrede zu seinen Arie devote 1608 Crescendo-Vortrag gehaltener Noten, affektbetonte Tonverschleifung, Verzierungen und Koloraturen³⁾. Die Esclamazioni Virgilio Mazzocchis zeigen, wie der Ton von Starrheit zu Belebung kommt⁴⁾. Damit mußte durch diese neue Dimension der Agogik eine Verunklärung der Linie und Struktur und vor allem eine unruhige Bewegung in den Satz kommen.

Diese neue Vortragsweise beherrschte sowohl die mehrstimmigen wie solistischen Gesänge und wirkte sich auch in der neuen Struktur des Satzes aus. Sie zwang zu subjektiver Agogik⁵⁾ und Klangbildungen, die nichts mehr mit struktureller Wortzeichnung zu tun haben. L. Penna gab eine Darstellung solcher klangbestimmter Forderungen der Aufführungspraxis⁶⁾, die nunmehr eigene Pro-

¹⁾ J. M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, S. 31.

²⁾ Vgl. auch Zaccani, Pratica di musica 1592, V. f. M. 1891, S. 337.

³⁾ Quando si troverà una nota con il punto di aumento se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono farà bonissimo effetto. Per il crescimento della voce dal tuono al semituono si assegna il Diesis nella nota legata per dare ad intendere, che bisogna cominciare a crescere a poco a poco facendo conto, che vi siano quattro comme, sino che si arrivi al perfetto crescimento il che quando è fatto bene commove assai. Dove sarà notata la lettera t si deve trillare sempre con la voce ancor che sia notato sopra il trillo o groppetto stesso ed allora si deve trillare tanto più . . . Quando si vuol fare passaggi lunghi si avvertisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciare imperfetto, il passaggio, il che si deve fare in tutti i luoghi dove fa bisogno di respirare, quando non vi siano pause o sospiri.

⁴⁾ Die gleiche Forderung stellt Christoph Bernhard auf: „In gantzen und halben Noten pflegt man das piano zum Anfange das forte in der Mitten und zuletzt wiederum das piano zu brauchen.“ J. M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, Leipzig 1926, S. 32.

⁵⁾ L. Kamiński, Das Tempo rubato, A. f. Mw. I, S. 108.

⁶⁾ Alcuni avvertimenti da seguirsi ed aluri da fuggirsi dalli principianti del Canto figurato.

1. Che cantando in compagnia, la voce di uno, non superi quella dell' altro, mà si sforzi di uguagliarla in modo, che non sia più forte, ne più piano di quella del compagno.

2. Non canti da sè, contendendosi solamente di legger le note, e di spartirle, e questo si fa per non dare in voci false.

3. Non facci storzimenti di vita, di testa, d'occhi, di bocca etc., perche fanno brutto vedere.

4. Non canti nel naso o trà denti o nella gola.

5. Canti giusto con qualche Mordente, Accento, Gratia etc. e se hà naturalmente il Trillo, ò

bleme im Interesse der Klangdarstellung aufwirft. Schon 1624 hatte Cesare Crivelli auf klangbestimmte Feinheiten des Vortrags hingewiesen¹⁾, die eine neue Auffassung des Musizierens deutlich machen. Die Melodie erhielt dadurch einen neuen Ausdruckswert und wurde wie die aus der Florentiner Monodie entwickelten Formen Träger neuer Ausdruckswerte. Daher wurden nun sogar Psalmen, die infolge ihrer Wechselhörigkeit der natürliche Träger der Polychorie sind²⁾, monodisch vertont. So hatte Geronimo Gibellini 1624 die neue subjektive Kunst in seinen *Salmi vespertini domenicali a due e tre voci per l'organo* übernommen³⁾, Romano Micheli, *Psalmi ad officium vesperarum musicis notis expressi (!) et ternis vocibus decantandi Lib. 1, Romae 1610* geschrieben, die schon in ihrem Titel die Einstellung dieser Kunst zeigen.

Mit Macht drangen die neuen Stilprinzipien auch bei Antonio Cifra durch, der sie einerseits in Klangsteigerung in der Polychorie⁴⁾, andererseits aber im affektbetonten konzertanten Gesang zur Entfaltung brachte. In seinen vierstimmigen Werken blieb er den polyphonen Prinzipien verpflichtet⁵⁾. Die *Sacrae cantiones 2-8 voc. 1638, Motecta 2-4 voc. 1610* zeigen, wie er die bestehenden Stilprinzipien im Sinne des Affekts umzugestalten suchte. Am deutlichsten wird

Gorga, la ponga in opera con molta modestia, senza farla à tutte le Note, e se non l'hà naturale, procuri con l'artificio di farne acquisto.

6. Dia spirito sì alle note, come alle parole, facendole ben spiccare, e ben intendere.

7. Se due parti hanno le gorghe, ò trilli, li faccino uno dopo l'altro, e non tutti due insieme, imitandosi nelle chiamate l'un l'altro.

8. Acciò le cinque lettere vocali siano proferite con apprimento di bocca à proporzione, devano avvertire, che all' A s'apre la bocca per l'estremità poco meno di trè dita uno sopra l'altro; All E per l'estremità poco meno di due; All I di un dito; All O di trè dita; All U di un sol dito.

9. Non facci passaggi, ne movimenti su le due vocali I ed U.

10. Numeri le battute con la mente, ò almeno piano per non disturbate il compagno.

11. Accompagni le parole come si è toccato nel Capitolo decim'ottavo; cioè canti allegro, se le parole sono allegre, se vivaci e spiritose, canti spiritoso e vivace, se di dolori, pene, affanni, etc. canti dolente e languido.

12. Et ultimo vadi più che può alle musiche, massime dove sono buoni cantori, perche sempre si acquista, e se non altro, s'impara il modo, la dolcezza gli accenti, la gratia etc. di ben cantare. L. Penna, *Li primi albori musicali*, Bologna 1684, S. 49f.

1) Deve avvertire il Cantore di cantar con la sua propria, e natural voce perche (come dice il Coccino) il cantar con altra voce è necessario forzarla, e per conseguenza, per essa forzata, non può far buon' effetto, e rendersi grata all' udito.

Deve di più avvertire, che in altra maniera si canta nel choro, e nelle chiese, che in camera, però che in quelle si canta con voce alta e nelle camere e nelle conversationi si canta con voce rimessa. Item si deve avvertire, di non far come certi, che per parer d'haver buona voce, acciò loro soli siano setiti, non si curano, che le altre voci restino da quella sua offuscate; ma si deve accomodare alle voci de gli altri e cantare in modo, che le altre ancora siano intese. Deve anco avvertire di non far gesti con la vita, ò con la bocca sproportionati e Zanneschi. Di più averta, che la voce accompagni le parole, cioè se le parole sono meste con sommessa voce, se allegre con voce più vivace le accompagni ed avvertire di non proferir una sillaba, ò parola per un'altra. Non si curar di far il bravo nel cantar, con far passaggi ove non sono e fare aggiunta alla parte; mà avvertire di cantar le note nel modo che sono poste, non se li negando qualche gratietta, e sopra tutto fuggir i lunghi passaggi; e facci, che le parole s'intendino bene. Cesaro Crivelli, *Discorsi musicali*, Viterbo 1624, S. 196.

2) S. o. S. 52.

3) Später wurde dies die Regel, z. B. Tullio Cima in seiner *Vespertina Psalmodia* . . . 1673 u. v. a.

4) *Psalmorum sacrorum concentuum octo voc. et org. concinendorum Lib. 2, Assisii 1621. Litaniae octonis et duodenis voc. op. 15. Romae 1613. Vesperae et motecta octonis voc. op. 9.*

5) *Salmi quaternis voc. cum basso ad org. op. 10. Romae 1611.*

seine stilistische Wendigkeit in den *Ricercari et canzoni francese*, Roma 1619. Das größte Interesse aber beanspruchen seine *Scherzi sacri a una, due, tre et quattro voci* op. 22, Roma 1616. Es sind geistliche Gesänge mit italienischem Text¹⁾, die Koloratur und affektbestimmten Vortrag zu voller Entfaltung bringen. Ottavio Durantes Regel (1608), daß jeder Gesang langsam beginnen müsse, ist hier nicht mehr befolgt und die Monodie im Einzelgesang und Ensemble ganz frei gestaltet. Auch das homophone *Parlando* dient im Ensemble besonderem Ausdruck. Zugleich ist in dieser Gestaltungsweise aber wieder eine gewisse Stilisierung im Musikalischen gegeben, die in *Parlando* und Koloratur begründet sind. Der „*affettuoso sentimento musicale*“, von dem Cifra in der Widmungsvorrede spricht, ist vor allem in den Passionsgesängen zum Ausdruck gebracht. Die neue Einstellung seiner Kunst²⁾ tritt in allen seinen Werken in Erscheinung, wenngleich ihre Haltung oft unterschiedlich erscheint.

Die Monodie mußte der gegebene Ausdruck dieser Kunst werden; sie gewann durch die Entfaltung der neuen Vortragskunst mehr als die Polyphonie Ausdruckssteigerung und wurde somit die dem neuen künstlerischen Streben entsprechende Tonsprache. Sie war aber nicht der alleinige Träger des neuen Stilwollens. In gleicher Weise haben sich die Ausdrucks- und Klangbestrebungen barocker Kunstauffassung in der Monodie und in der Mehrstimmigkeit wie in ihrer Steigerung der Polychorie gezeigt. In der Klangintensivierung und Klangverbreiterung waren wesentliche Mittel des gleichen Ausdruckstrebens gewonnen, die dem neuen künstlerischen Wollen in den verschiedenen musikalischen Gestaltungsformen, auch in den alten des Madrigals und der Motette entsprachen. Unter den mannigfachen Äußerungen des Stilwandels des ausgehenden 16. Jahrhunderts nimmt jedenfalls das Klangproblem eine bestimmende Stellung ein, von der hier nur einige wenige Seiten angedeutet werden konnten. Aus der neuen Klangauffassung entspringen die neuen Entwicklungen von Form und Satz, die Umbildung von bis zur Abstraktion getriebener Struktur zum „expressiven Stil harmonischer Fläche“, wie E. Schenk den Barockstil in der Musik definiert³⁾.

¹⁾ In Partitur gedruckt, ebenso wie Monteverdis *Scherzi*.

²⁾ L'accetti dunque cortesemente e sappi che il buon concerto loro molto dipende dall' unirsi il basso e l'aspro del mio stile con il sublime e dolce della sua Dignità e cortesia . . .

³⁾ Zeitschr. f. Musikwiss. 1935, S. 379. Vgl. auch H. Birtner, Renaissance und Klassik in der Musik in: Festschrift Th. Kroyer 1933, S. 45ff.

Zur volklichen und landschaftlichen Bestimmung des deutschen begleiteten Sololiedes

Von
Walther Vetter

In seinem am 21. Oktober 1926 in der Preußischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrag über Entstehung und Wurzeln des deutschen begleiteten Sololiedes¹⁾ hat Hermann Abert ein Thema angeschlagen, dessen weitere Behandlung für die musikwissenschaftliche Erforschung der Geschichte des deutschen Kunstliedes vor Schubert von tiefstreichender Bedeutung ist. Dieses Thema lautet in seinem Kern: kunst- und geistesgeschichtliche Zurecht-rückung des Verhältnisses des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert zu den bekannten stilumwälzenden Geschehnissen in Italien und genauere Bestimmung von Art und Grad der Bindung dieses Liedes an die deutsche Überlieferung der Zeit, das will besagen: an die von der Reformation ausstrahlenden Bewegungen und Kräfte, an das evangelische Kirchenlied, das Volkslied und, musika-lischen Stil und Satztechnik anlangend, an die große polyphone Vergangen-heit. Im Endergebnis wird durch Abert die ganze paradoxe Irrigkeit der An-schauung nachgewiesen, daß das deutsche Sololied seine lebenswichtigen Nähr-säfte ausgerechnet aus demjenigen Lande gesogen habe, das bis zum heutigen Tage die Kraft zur Ausbildung eines dem deutschen Liede vergleichbaren Kunst-erzeugnisses nicht aufzubringen vermocht hat. Abert räumt mit jenen starren termini technici auf, deren mechanische Anwendung auf ein zartes Gewächs wie das deutsche Kunstlied nur Verwirrung schafft, nämlich den termini poly-phon, homophon, monodisch, harmonisch.

In der Lebensgeschichte eines reizsam-empfindlichen künstlerischen Gebildes wie des hier in Rede stehenden hat die strenge Logik, wie sie innerhalb mensch-licher Denkkategorien zu Hause ist, keine oder nur beschränkte Geltung; weil man sich dieser Einsicht verschloß, wurde man bekanntlich der stilistischen Be-deutung der Cento concerti ecclesiastici des Viadana lange Zeit nicht gerecht. Die geringstimmige, solistische Besetzung dieser Musik schließt ihren polyphonen Charakter ebensowenig aus wie der hinzugefügte Generalbaß. Umgekehrt ist die

¹⁾ Abgedruckt in den Gesammelten Schriften und Vorträgen von Hermann Abert, hrg. von Friedrich Blume, Halle (Saale) 1929, S. 156ff.

von Abert so genannte harmonische Scheinpolyphonie Ausdruck einer durchaus monodischen Gesinnung. Ihrer bedienen sich ausgangs des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts diejenigen in ihrer Grundhaltung fortschrittlichen Komponisten, die von Natur untheoretisch veranlagt sind und, im Gegensatz zu den Florentiner Musikreformern, ihre künstlerischen Ziele nicht auf Grund eines mehr oder weniger anfechtbaren spekulativen Programms, vielmehr dank unmittelbarer musikalischer Eingebung durchsetzen. Das Wesen dieser scheinpolyphonen Schreibart beruht darauf, daß man die hergebrachte Besetzungsart, die als solche nicht wichtig genommen wird, in diesem Fall also die polyphone, äußerlich beibehält, die Mehrzahl der Stimmen jedoch ihrer Selbständigkeit beraubt, sie sich akkordisch zusammenballen, ausdrucksmäßig verkümmern, zusammenschrumpfen läßt und alle Empfindung, die Kraft des spezifisch musikalischen Ausdrucks, in die Oberstimme verlegt¹⁾. Erst wenn der Prozeß bis zu diesem Punkte gediehen ist, das stilistische Geschick der ganzen Musik sich also gewissermaßen bereits entschieden hat, pflegt von Fall zu Fall die als zweitrangig empfundene Frage beantwortet zu werden, ob diese Oberstimme gelegentlich ihrer ins Einzelne gehenden Ausprägung spezifisch monodischen Charakter annehmen soll oder nicht. Bei positiver Beantwortung dieser Frage macht man getrost eine Anleihe in Florenz, bei negativer Lösung greift man zurück in den schier unerschöpflichen Bestand des deutschen Volks- und Kirchenliedes.

Das Wesentliche an dieser für die Entstehung des deutschen begleiteten Sololiedes ungemein wichtig gewordenen scheinpolyphonen Schreibart ist natürlich nicht die Methode, mittels deren man eine letzte Überfeilung vornimmt, sondern die entwicklungsgeschichtliche Tatsache der Loslösung einer Einzelstimme aus dem gesamten Stimmenverbände, die Teilung des musikalischen Satzes in einen wesentlich melodischen und einen andern, harmonisch-akkordischen Teil. Wir erleben den Vorgang der Herausbildung des solistischen Prinzips im Liede, und diese Herausbildung trägt in Deutschland alle Kennzeichen des Unwillkürlichen, sie geschieht gewissermaßen auf organisch-biologischem Wege, während dem Ursprunge der italienischen Monodie etwas Theoretisches, Konstruiertes und Spekulatives anhaftet.

Wenn wir die geschichtliche Entwicklung auf diese Weise sehen, ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Einsicht, daß sich in Deutschland eine solistische Liedgattung auch dann herausgebildet hätte, wenn die Ereignisse in Italien um 1600 eine andere Wendung genommen hätten, denn die ersten Ansätze zu dieser Herausbildung hatten sich gezeigt, lange bevor der Debattierklub der Florentiner Camerata die Möglichkeiten und Aussichten einer neuartigen, im Zeichen der Antike stehenden Musiksprache durchprüfte. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts haben sich im übrigen, nicht zuletzt unter den einschneidenden Wirkungen des

¹⁾ Diese scheinpolyphone Gattung findet sich noch bei Adam Krieger, so im fünfstimmigen Liede „Hör', meine Schöne“, DTD Bd. 19, S. 77. Alfred Heuß bemerkt S. XVIII sehr richtig, daß dieses Lied ohne weiteres einstimmig gesungen werden könne, da alles Charakteristische in die Oberstimme gelegt sei und die anderen Stimmen nur füllen. Mit dem älteren Chorliede hat dieser Gesang freilich mehr zu tun, als Heuß wahrhaben will.

Dreißigjährigen Krieges, außer den musikalischen, literatur- und geistesgeschichtlichen Bedingungen auch gewisse rein psychologische und sogar wirtschaftliche Voraussetzungen für die zunehmende Festigung des Sololiedgedankens und seine Einnistung ins völkische Gemeinbewußtsein ergeben, Voraussetzungen, die zu den italienischen Vorgängen in überhaupt keiner Beziehung stehen¹⁾.

Eine andere Frage ist es freilich, welches Gesicht das deutsche Sololied bekommen hätte, wenn seine Komponisten nicht in einer Atmosphäre geschaffen hätten, die weitgehend sowohl von den Ideen wie von den künstlerischen Leistungen der italienischen Monodisten mit gespeist wurde. Nicht im entferntesten kann in Abrede gestellt werden, daß die Meister des deutschen Liedes jener Zeit sich vielfach sowohl mit der besonderen Kunstauffassung wie dem neuen Lebensgefühl Italiens auseinandersetzten. Das gilt in höherem Maße für die bedeutenderen Komponisten als für die ausgesprochenen Kleinmeister, also mehr für Heinrich Albert und Adam Krieger als für die wackeren Liedersänger um Johann Rist, Jakob Schwieger, Kaspar Stieler, Philipp v. Zesen oder gar für die in meinem Werke über das Frühdeutsche Lied eingehend behandelten Leuchten zweiten und dritten Grades wie Hans Christoph Haiden, Nikolaus Zangius, Otto Siegfried Harnisch, Andreas Berger, Johann Jeep, Erasmus Widmann, Daniel Friderici²⁾, Andreas Rauch und wie sie alle heißen, die noch tief im Bereiche des mehrstimmigen Tanz-, Gesellschafts-, Gelegenheits- und Zeitliedes stehen, innerhalb dieser Gattungen jedoch die Melodisierung der Oberstimme und ihre Loslösung von den immer mehr zu kompakter Einheit zusammengefaßten anderen Stimmen bereits ziemlich weit vorwärtstreiben. Die starke Bevorzugung dieser verhältnismäßig untergeordneten Geister im „Frühdeutschen Liede“ und die entsprechende Zurückdrängung der vom Hauche des Genies berührten Liedmeister ist beabsichtigt und gerechtfertigt in einem Zusammenhange, innerhalb dessen das Schwergewicht nicht auf dem Künstlerischen ruht, sondern auf dem Entwicklungsgeschichtlichen, nicht auf dem musikalisch Bestechenden, sondern auf dem spezifisch Volkhaften: es macht sich eben auch in der Frühgeschichte des neuen deutschen Sololiedes die alte Erfahrung geltend, daß die Vollender nicht immer Pioniere und die Pioniere nur selten Vollender sind. Der genialste Liedersänger des 17. Jahrhunderts, Adam Krieger, hat zwar in engerem Raume und auf begrenzte Zeit eine gewisse Nachfolge, Kretzschmar spricht von einer „vielleicht“ durch ihn beeinflussten Sächsischen Schule, aber, von höherer Warte betrachtet, hat seine Kunst keine ihrer Bedeutung gemäße musikgeschichtliche Wirkung auf weite Sicht gezeitigt. Zugleich mutet der kantatenhafte und konzertante Einschlag nicht weniger Kriegerscher Arien als eine Auseinandersetzung mit Problemen an, wie sie für die Hohe Kunst jenseits der Alpen brennend waren. Hierin lag bekanntlich der Grund für die ziemlich grobe Anrempelung

¹⁾ W. Vetter, Das frühdeutsche Lied, Münster 1928, I 5.

²⁾ Wolfgang Voll, Daniel Friderici, sein Leben und geistliches Schaffen; ein Beitrag zur evang. Kirchenmusik des Frühbarock. In der Schriftenreihe Niederdeutsche Musik, hrsg. von Erich Schenk, Hannover 1936. S. 105ff. werden hier die Beziehungen des Rostocker Kantors zum Madrigal, zu H. L. Haßler, zum deutschen a-cappella- und Gesellschaftslied, zum altdeutschen Volkslied, zur altniederländischen und niederländisch-venezianischen Motette usw. aufgezeigt.

Kriegers durch Christian Dedekind¹⁾, der von dem zu seiner Zeit in Dresden herrschenden italienischen Geist nichts wissen wollte, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er sich bis zu einem gewissen Grade seiner – begrenzten – Begabung für die kleineren Formen instinktiv bewußt war²⁾. Dieses kleine von einem trefflichen Musiker der Zeit dem geistig und künstlerisch überlegenen Kollegen gelieferte Scharmützel interessiert uns nicht so sehr, weil wir daraus den Wert oder Unwert italienischer Bindung im 17. Jahrhundert abnehmen können, als vielmehr deshalb, weil es bezeichnend ist für die Mentalität des trefflichen, aber ungeachtet seiner Trefflichkeit unterlegenen Meisters: diesem fehlt das weite Herz der genialischen Natur und deren Fähigkeit, das fremde Volkstum und seine künstlerische Äußerung in seinem ganzen Umfange zu umfassen und dem eigenen Volke geistig einzuverleiben.

Wir Heutigen werden natürlich nicht in den Fehler verfallen, das Verhältnis des deutschen Musikers jenes Zeitalters zu Italien in irgendeiner Weise als solches zum Wert- und Urteilsmaßstab zu machen. Die geistige Bedeutung und der künstlerische Rang keines Musikers ist abzulesen aus seinem näheren oder weniger nahen Verhältnis zum Ausland, und Dedekind, in erwähnter Weise aburteilend, erscheint nicht völlig frei von dem Verdachte, daß er eine Tugend aus der Not macht, namentlich wenn man den „dürftigen“ und „ausdruckslosen“ Satz seines groß angelegten 119. Psalms in Rechnung stellt³⁾. Wer sich jedoch ganz sachlich an die schlichten Gegebenheiten der Musikgeschichte hält und dabei die geradezu handgreiflichen Wechselwirkungen berücksichtigt, welche die Kunst der Größten, also etwa der Hans Leo Haßler, Schütz, Bach, Händel, Mozart usw., namentlich mit Italien aufweist, vermag sich schwerlich der Folgerung zu verschließen, daß hier die überragenden Genies die nachhaltigsten Auseinandersetzungen mit dem Auslande führten und daß sie sie führten offenbar kraft ihres Genies.

Von hervorragender geschichtsphilosophischer Seite ist diese Haltung, wie wir sie mit besonderer Schärfe bei den führenden schöpferischen Geistern der deutschen Musik aller Zeitalter (im allgemeinen allerdings nur bis etwa 1800) beobachten, als eine Grundeigenschaft des deutschen Kunstgeistes und des deutschen Wesens bezeichnet worden⁴⁾: Breysig spricht von der Neigung des deutschen Menschen, „fremdes Geistesgut nicht nur nachgebend, nein, mit leidenschaftlicher Freude aufzunehmen, sich anzueignen“. Gewisse musikgeschichtliche Erfahrungen, es könnte außer an Mozart hier besonders auch an Gluck erinnert werden, scheinen eine Ergänzung dieses Satzes in der Richtung zu erlauben, daß im Bereiche der Musik die leidenschaftliche Freude an einer bestimmten Art rezeptiven Verhaltens sich im überragenden Genie kundtut, während sich die Meister zweiten Grades oder gar minderter Ordnung in höherem Maße „nachgebend“ verhalten, das heißt im einen Falle eine allzu intime Berührung mit dem Fremden tunlichst vermeiden, im andern Falle die

¹⁾ Hermann Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes I, Leipzig 1911, 89 u. 96.

²⁾ Fritz Stege, C. Christian Dedekind, Zeitschr. f. Musikwissensch. VIII, 477.

³⁾ Stege, a. a. O. 480.

⁴⁾ Kurt Breysig, Vom deutschen Geist und seiner Wesensart, Stuttgart und Berlin 1932, 133.

ausländischen Stileigenheiten übernehmen, ohne sie innerlich völlig zu verarbeiten und sich mit ihnen zu identifizieren. Bezeichnend in diesem Sinne ist es beispielsweise, daß Gluck sich ungleich energischer mit Frankreich und Italien auseinandersetzte als etwa der in manchem Betracht fast wie sein Wegebahner wirkende Georg Christoph Wagenseil¹⁾.

In der Geschichte des Liedes Beispiele von ähnlicher Beweiskraft zu finden, ist sehr viel schwieriger, weil sie ihren Höhepunkt erst nach der erwähnten Jahrhundertgrenze erreichte. Das im Bereiche des deutschen Kunstliedes überragende schöpferische Genie müßte sich gemäß unserer Theorie aufs lebhafteste mit dem Ausland auseinandergesetzt haben. Das ist jedoch nicht der Fall. Man hat den Eindruck, als hätten sich in Franz Schubert die Kräfte von Jahrhunderten aufgespeichert und mit einer Wucht zur Entladung gedrängt, die den für eine Zeit der Lehr- und Wanderjahre erforderlichen Grad innerer Geruhbarkeit nicht ermöglichte. Nichts ist unter diesem Gesichtspunkte bezeichnender als des jungen Schubert Verhältnis zu Salieri, ein Verhältnis, das erstens völlig zufälliger und äußerlicher Art war und das zweitens dort, wo es einmal, ebenfalls unter rein äußerlichem Druck, gewisse Folgerungen zeitigte, ihn in eine durchaus widersinnige, widerspruchsvolle und innerlich unmögliche Stellung ausgerechnet gegenüber Beethoven drängte, dem sein besseres Selbst und wirkliches Wesen auf Gedeih und Verderb verschrieben war²⁾.

In der älteren Liedgeschichte gibt es bekanntlich keine den Gluck, Mozart, Bach oder Schütz vergleichbaren Meister, wohl aber Komponisten vom Range Wagenseils, und diese erlauben wenigstens einen unsere These stützenden Teilschluß. Während Schuberts verhältnismäßig weitgehende Unberührbarkeit durch ausländischen Einfluß in unserem Zusammenhang außer Betracht zu bleiben hat, dürfen wir in dem kleinmeisterlichen J. A. P. Schulz einen liebenswerten Liedsänger des 18. Jahrhunderts anführen, dessen Schaffen in seinem wesentlichen Teil uns zeigt, daß alle tieferen Wirkungen seiner schönsten Lieder in völliger Freiheit von ausländischen Einflüssen gedeihen; aufschlußreich auch für Schulz ist die beziehungsvolle Erwähnung Klopstocks durch seinen Geistesverwandten Christian Gottlob Neefe: „Klopstocks Oden – die Kraft, das heilige glühende Leben, sein Feuerschwung und das tiefaufatmende Gefühl!“³⁾. Das ist nämlich nicht nur ein Wort über Klopstock, es ist ein klopstockisches Wort, es ist ein Ausspruch von vaterländisch-feierlichem, deutsch-gefühlhaftem Klang. Musiker, die in diesem Geiste komponierten, konnten, namentlich in jenen Jahren des Rationalismus, im welschen Ausland auf kein Verständnis rechnen, und sie konnten sich ebensowenig von diesem musikalisch inspirieren lassen. In Mozarts Munde würde jener Satz paradox klingen, nicht weil er ein schlechterer Deutscher war, das war er ganz gewiß nicht, sondern weil sein Geist umfassender war.

Im übrigen zeigt auch die Geschichte des deutschen Singspiels, das bekannt-

¹⁾ W. Vetter, Zeitschr. f. Musikwissenschaft. VIII, 385ff. und in der Gedenkschrift für H. Abert, hrsg. von F. Blume, Halle (Saale) 1928, 165ff.

²⁾ W. Vetter, Franz Schubert, Potsdam 1934, in E. Bückens Großen Meistern der Musik, 28f.

³⁾ Zitiert bei Ernst Bücken im Klassikbande des von ihm hrsg. Handbuchs der Musikwissenschaft. Potsdam 1927, 150.

lich für das Schicksal des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert beträchtliche Bedeutung gewann, aufs deutlichste, wie verschieden Genie und bloßes Talent auf das Ausland reagieren. Johann Adam Hiller verhält sich gegenüber dem spätneapolitanischen Stil, wie er in Deutschland durch Graun und namentlich durch Hasse vertreten wurde, durchaus „nachgebend“, ohne deshalb die von Standfuß so betonte Volkstümlichkeit zu verleugnen. Besonders lehrreich jedoch ist das Verhalten des Wiener Singspiels¹⁾. Es bietet in Stücken wie Umlaufs Bergknappen eine wahre Musterkarte fast aller überhaupt möglichen Einflüsse und Stilabwandlungen: Gassenhauer, Volkslied, Kunstlied, Koloraturarie, Buffonerie, Fuxsche Steifheit, französische Biegsamkeit. Diese stilistisch so außerordentlich unterschiedlichen Bestandteile werden nun nicht etwa organisch zu höherer Einheit gebunden, ihr buntscheckiges Gemisch dient lediglich, wie Abert bemerkt, dem Zwecke musikalischer Abwechslung, und dies „bisweilen auch gegen den gesunden Menschenverstand“. Völlig anders reagiert im Singspiel Mozarts Genie auf eine annähernd ebenso reiche Anzahl von Stilarten: bei ihm strebt von vornherein alles zum Ganzen, die einzelnen Elemente stehen nicht beziehungslos nebeneinander, sie verbinden sich vielmehr zu einem Sonderstil von stärkster persönlicher Färbung. Hier erfolgt also eine wirkliche Aneignung im Sinne Breysigs. Bereits in der Entführung kann Mozart es sich leisten, den Spuren des deutschen Liedes und Johann Christian Bachs zu folgen, ohne eine Gefährdung seines Eigenstils befürchten zu müssen, und auch einer ziemlich intimen Berührung mit der französischen komischen Oper verschließt er sich nicht. Stilpsychologisch besonders wichtig ist dabei, daß er die spezifisch wienerische Lokalfärbung abstreift, ohne die das bodenständige Wiener Singspiel samt allen seinen Schwestergattungen nicht bestehen kann²⁾.

Aus diesem geschichtlichen Tatbestand wird man folgern dürfen, daß der Versuch einer stammesmäßigen, landschaftlichen und letzten Endes volkhafte Bestimmung liedhafter Musik auf besondere Schwierigkeiten stößt, wenn er am Werke des Genies unternommen wird, weil hier die Anlehnung im Regelfalle einen Grad der Aneignung erreichen wird, der das Wiedererkennen der einzelnen Einflüsse zumindest erschwert, es, wie im Falle Mozart, überhaupt erst dank bestimmten Einsichten ermöglicht, die man im Studium der kleineren Meister gewonnen hat. Dieses Studium ersprießlich zu gestalten, wird weniger im Rahmen der allgemeinen Musikgeschichtsbetrachtung, als vielmehr innerhalb der engeren Grenzen der musikalischen Landschafts- und Heimatforschung möglich sein³⁾.

Kretzschmar spricht bekanntlich von einer lebensgefährlichen Krisis des deutschen Liedes gegen Ende des 17. Jahrhunderts, er stellt eine Abneigung gegen das schlichte Lied fest, spricht von seinem Einschlafen und prägt das seitdem allzu häufig nachgesprochene Wort von der liederlosen Zeit. Wer die Höhe-

¹⁾ Hermann Abert, Mozart I, Leipzig 1919, 928ff.

²⁾ Vgl. die Einleitung zu: Blanka Glossy und Robert Haas, Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten, Wien 1924.

³⁾ Die Zweite Reihe des im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin herausgegebenen „Erbes deutscher Musik“, die Landschaftsdenkmale, verspricht ein höchst wichtiges Sammelbecken für solche Sonderforschung und zugleich ihre nachhaltigste Anregung zu werden.

punkte der Entwicklung des 17. Jahrhunderts ins Auge faßt, wird dem verdienten Verfasser der Geschichte des neuen deutschen Liedes auch heute noch in großen Zügen beipflichten, wenn er auch auf Grund der jüngeren Forschung gewisse Korrekturen des Kretzschmarschen Standpunktes nicht wird unterlassen dürfen.

Einen Grund für das Nachlassen der Liedkomposition macht bereits Kretzschmar namhaft: es fehlten die Dichter, denen die Musiker die erforderlichen Eingebungen hätten danken können, ja, man darf wohl noch weiter gehen und hinzufügen, daß die deutsche Sprache als solche damals noch nicht die wünschbare und notwendige inspirative Kraft aufzubringen fähig war. Schließlich wurden die zwar bei weitem nicht einzigen, wohl aber wichtigsten Voraussetzungen für die Entstehung des deutschen Sololiedes höchster künstlerischer Prägung überhaupt erst dank zwei einzigartigen geistesgeschichtlichen Ereignissen geschaffen: dank der spracherneuernden Lyrik Goethes und der Begründung einer auch letzter seelischer Enthüllungen fähigen Tonkunst durch Beethoven. Diese schlechthin umstürzlerischen Ereignisse entbanden Schubert, wie bereits angedeutet wurde, von einer langwierigen Umschau in der musikalischen Weltliteratur, zumal sich die zum Liede drängenden Kräfte in Deutschland dermaßen aufgestaut hatten, daß sie dank seinem Genie nunmehr alle Schleusen und Dämme gleichsam überfluteten. Aber desungeachtet bedarf die Tatsache, daß diese Kräfte sich eine so geraume Zeit stauten, noch einiger Erklärung. Diese dürfte sich ergeben aus einer abermaligen näheren Betrachtung der von Breysig scharf erkannten und gedeuteten Grundeigenschaft des deutschen Kunstgeistes.

Sämtliche hervorragenden deutschen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts hatten nämlich gewissermaßen alle Hände voll zu tun, um sich alle möglichen Kunstformen Italiens, später auch Frankreichs, anzueignen, das heißt sie sich im verwegesten Sinne des Wortes zu eigen zu machen, sie ihrem Ich zu verschmelzen, sie auf diese Weise zugleich auch einzudeutschen. Das Lied anlangend, war jedoch auf weiter Flur keine dem deutschen Geiste und der deutschen Volksseele assimilierbare Leistung aufzufinden, zu allerletzt im dürren Pflänzlein der Florentiner Monodik. Jene scheinpolyphone Schreibweise aber, die der Mutterboden werden sollte für ein zunächst ganz zartes Gebilde einer schüchtern sich von den anderen Stimmen loslösenden und liedmäßigen Ausdruck gewinnenden Melodik, gehört viel zu sehr ins Bereich des Unbewußten, sie gleicht allzusehr einem geheimnisvollen biologischen Vorgang, als daß sie planvoller Kunstabsicht zugänglich und ein Kampfinstrument in der Hand derjenigen gewesen wäre, die in jenen bewegten Zeiten Geschichte machten. Hierfür ist nichts bezeichnender als die stilistische Haltung, die der deutsche Großmeister des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, in der Vertonung des Beckerschen Psalters einnimmt: Hans Joachim Moser spricht von einem sich in ihr bekundenden „Zurückhaltungszwang für neue Kräfte-Aufladung“, er erblickt in diesen „gesangsweise gestellten“ Liedgebilden weder Problematik noch Urpersönliches (Intimes), weder Monumentalität noch pionierhaften Vorstoß. Gleichwohl nehmen diese Tonsätze, die „auf dem Boden der Johann Waltherischen Polymetrie im Sinne des alten Motettententors“ erwachsen und zugleich

in der Melodiebehandlung das Osiandersche Vorbild berücksichtigen und wichtige Ausdrucksbestandteile des deutschen Volks- und Kirchenliedes des 16. Jahrhunderts sich einverleiben, einen bedeutenden Rang in der Geschichte des deutschen Sololiedes ein. Moser zitiert ein dahinzielendes wichtiges Urteil Arnold Scherings, „man könne von diesen Stücken aus den besten Eingang zur Rhythmik der ganzen deutschen Liedmonodik des 17. Jahrhunderts finden“–, und nicht nur zur Rhythmik!¹⁾ ... Im 18. Jahrhundert gestaltete sich die Lage mitnichten günstiger. Das Parodieverfahren und der durchaus äußerliche französische Einschlag bei Sperontes zeigen deutlich, wohin die Reise ging: in Ermangelung wirklicher, unmittelbarer schöpferischer Vorbilder machte man sich welche zurecht. In der liedgeschichtlichen Entwicklung macht sich hier ein gordischer Knoten bemerkbar, der unsere volle Aufmerksamkeit verdient; eine organische Lösung des Problems war nicht möglich, es mußte ein Alexander entstehen, der diesen gordischen Knoten zerhieb, und er erstand dem deutschen Liede in Franz Schubert.

Diese Geschichtsbetrachtung schließt von vornherein die Erkenntnis in sich, daß die beregte Liederlosigkeit rein qualitativen Charakter trägt, von einem völligen oder auch nur sehr weitgehenden Aussetzen der Liedproduktion die Rede nicht sein kann. Das hat natürlich Hermann Kretzschmar selbst am besten gewußt, seine Einschätzung dessen, was die Zeit um 1700 hervorbrachte, war lediglich zu einseitig künstlerisch betont, und in einzelnen Fällen, wie in dem des Laurentius von Schnüffis, sind verschiedene Forscher, außer Kretzschmar auch Riemann und Wilhelm Krabbe (dieser in Adlers Handbuch), überdies in den Fehler verfallen, sich entweder mit Stichproben zu begnügen oder gar von der geistlichen Würde des Dichterkomponisten auf den geistlichen Charakter seines – in Wirklichkeit weltlichen – Textes zu schließen²⁾. Die von mir zur Blüte der deutschen Liedmonodie des 17. Jahrhunderts gezählten Lieder des Laurentius, des Romanus Vötter und der Münchener Handschriften 1526, 1577 und 1622³⁾, die im Rahmen ihres Sonderstils wahre Meisterstücke der Sololiedliteratur sind, gehören zweifellos mit zu den Schöpfungen des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die jede etwaige Behauptung von einer absolut liederlosen Zeit gegenstandslos machen würden und die zur großen deutschen Liedmusik allenfalls deshalb als nicht zugehörig betrachtet werden mögen, weil sie in der Tat landschaftlich eng gebunden sind. Hierin darf man ein Qualitätsmerkmal erblicken, ungeeignet, den künstlerischen Wert zu mindern, höchstens fähig, die künstlerische Wirkungsweite zu begrenzen, den geistig-musikalischen Aktionsradius zu kürzen.

Man muß sich vor einer Verwechslung von Ursache und Wirkung hüten. Eine wirkliche Herrschaft des deutschen Sololiedes wurde um die Jahrhundertwende nicht deshalb verhindert, weil sich das Lied aus dem volklichen Großraum in den engeren Raum der Landschaft flüchtete, sondern der Tatbestand ist genau der umgekehrte: weil die ihrer Natur nach ganz innerlich und dem Komponisten unbewußt wirkenden Triebkräfte des Liedes dessen Hineinwachsen in die allge-

¹⁾ Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, sein Leben und Werk, Kassel 1936, 385, 391, 399.

²⁾ Frühdeutsches Lied I, 6f., 286f.

³⁾ A. a. O. 285–338.

meine deutsche oder gar europäische Kunstmusik stark verlangsamten und erschwerten, erwies sich der Boden der enger umgrenzten Landschaft, wo auch das für das Sololied so wichtige Volkslied mit seinen charakteristischen Stammesmerkmalen gedieh, in mehr als einem Falle als besonders ertragreich für Entwicklung, Blüte und Fruchtbarwerdung der allerorten vorhandenen Liedkeime. Deutsches Schicksal hat es auch auf diesem Gebiete gefügt, daß sich gewisse, man möchte sagen partikularistische Erscheinungen bemerkbar machten. Als erster hat Otto Ursprung das konfessionelle Mißtrauen betont, das gerade in der Liedgeschichte den Norden vom Süden trennte, er vergleicht die Liedmeister hüben und drüben mit den Königskindern: sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war viel zu tief¹⁾. Wenn sich auf diese Weise eine bedauerliche landschaftliche Abkapslung ergab, lag die Schuld jedoch keineswegs an dem Grundsatz der landschaftlichen Spezialisierung als solchem, sondern an der unseligen Spaltung des Volkes in zwei gegnerische Lager des religiösen Bekenntnisses. Dieser Gegensatz wurde dadurch verschärft, daß man namentlich in Süddeutschland, im Kreise um Johannes Kuen, auf den religiösen Ton besonderes Gewicht legte²⁾. Liedgeschichtlich um so wichtiger ist alsdann die Zurückdrängung des geistlichen Elementes in den Dichtungen des Kapuziners Laurentius. So bedauerlich die Auswirkung des konfessionellen Zwiespaltes auf die Entwicklung des Liedes auch sein mag, auf der anderen Seite verhilft sie uns zu volks- und stammeskundlichen Einsichten, deren systematischer Ausbau eine wichtige Aufgabe künftiger musikwissenschaftlicher Forschung sein wird.

Unter norddeutschen Liedkomponisten versteht Ursprung in jenem Zusammenhange Persönlichkeiten wie Albert, Hammerschmidt, Adam Krieger und die Musiker um Rist, im Vordergrund der süddeutschen Antagonisten steht ihm Kuen, durchweg Männer, die das letzte, für die Geschichte des deutschen Sololiedes kritische Jahrhundertviertel, den Beginn der sogenannten liederlosen Zeit, überhaupt nicht mehr erlebt haben. Laurentius von Schnüffs jedoch, Romanus Vötter und der geistige Urheber der Münchener Handschriften (Johann Jakob Prinner?), samt und sonders katholische Süddeutsche, schufen rastlos und blieben wach, als das deutsche Lied einzuschlafen Miene machte. An ihrer nicht etwa bloß konfessionell, vielmehr in ungleich höherem Grade musikalisch betonten volkstümlich-süddeutschen Sonderart ist nicht zu zweifeln³⁾. Nichts kann daher dringlicher sein für die Erforschung und volkliche Bestimmung des deutschen begleiteten Sololiedes als die Erfassung der landschaftlichen Sonderart dieser künstlerisch hochstehenden Liedmusik und ihre Vergleichung mit einer Liedkunst ausgesprochen norddeutschen Charakters der nämlichen Zeit. Eine derartige vergleichende Gegenüberstellung liegt durchaus im Bereiche des heute Möglichen.

¹⁾ Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes, AMW VI, 309.

²⁾ Über Kuen und die von ihm abhängige Münchener Liederschule unterrichtet Berta Antonia Wallner, Zeitschr. f. Musikwissensch. II, 445ff. und Neue Musikzeitung XLII, 18.

³⁾ Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes I, 135, 161; Vetter, Das Frühdeutsche Lied I, 293, 295, 308, 324, 329, 336. Am unmittelbarsten zeigt sich der volkstümliche Einschlag der süddeutschen Lieder natürlich in den Dichtungen. Sehr deutlich zwar auch in der Musik, jedoch tritt hier ein neues Moment hinzu, indem die Melodien und ihre Verarbeitung immer wieder die von lebhaftem Kunstsinne geführte Hand des Komponisten erkennen lassen.

Der süddeutschen Generation, wie sie durch die Prinnerschen Handschriften, durch Vötter und Laurentius vertreten ist, lassen sich gleichaltrige norddeutsche Liederkomponisten gegenüberstellen, und zwar nicht zuletzt dank Rudolf Schwartz' erstmalig gründlicher Durchforschung der pommerschen Musikgeschichte. In einem lichtvollen Beitrag, der den bis zum Überdruß breitgetretenen Ausspruch Johann Bugenhagens über Pommerns mangelnde Singfreudigkeit ad absurdum führt, vermittelt er einen genaueren Einblick in das Liedschaffen einer Reihe Stettiner Meister um 1700¹⁾. Alle Kennzeichen einer landschaftlich begrenzten, in gewissem Sinne provinziellen Liedkunst führt er an. Diese Stettiner Organisten, jeder von ihnen Typus des deutschen Kleinmeisters bescheidenen, jedoch liebenswerten Ranges, denken gar nicht daran, gewisse von großen deutschen und namentlich auch von ausländischen Vorbildern übernommene formal-stilistische Einzelheiten auf dem Wege einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung innerlich zu verarbeiten und ihrem künstlerischen Ich zu verschmelzen. Die einzelnen musikalischen Merkmale stehen fein säuberlich nebeneinander; man verhält sich grundsätzlich „nachgebend“ im Sinne Breysigs, und genau wie die Münchener und später die Wiener leistet man daneben der Volkstümlichkeit und nicht selten auch gewissen volkstümlichen Entartungsformen willig Tribut. Schwartz spricht von höherer Kunst, volkstümlichem Ton, südländischem Einfluß, vertreten durch Opern- und Kantatenelemente, von Liedmäßigkeit und betonter Satzkunst, von älteren und jüngeren deutschen (H. L. Haßlerschen, A. Kriegerschen) Vorbildern, von venezianischen und französischen Einflüssen, schließlich von dem Hineinragen des evangelischen Kirchenliedes in gewisse geistliche Arien der Stettiner. Hier entfaltet sich gleichsam ein vielteiliger bunter Fächer, der uns gestattet, die Mittel und Mittelchen abzulesen, mit denen die norddeutschen Organisten, handwerklich bastelnd, ihre Gelegenheitsgesänge, denn um solche handelt es sich, zusammenzimmerten. Über allem aber liegt ein Schimmer von Liebe, ein Hauch höheren Kunstwollens, der es aus der Sphäre billiger Alltäglichkeit entrückt.

Es ist nicht so wichtig, ob wir mit Schwartz von einer Stettiner Liederschule sprechen oder aber von einzelnen Musikerindividualitäten. Neuere Forschung betont das Fehlen eines eigentlichen zeitlichen und stilistisch-formalen Zusammenhanges zwischen dem Schaffen Christian Spahns und Hieronymus Jenrichs einerseits, Friedrich Gottlieb Klingenberges und Michael Rohdes anderseits; Theophilus Andreas Volekmar und F. G. Klingenberges Sohn Gotthilf werden von Schwartz nicht berücksichtigt, dieser ist der Blütezeit des Stettiner Liedes zeitlich, jener ist ihr in seiner Kunstauffassung entrückt²⁾. Schließlich ist es aber gerade Rudolf Schwartz gewesen, der auch auf charakteristische Unterschiede in der Schreibart der einzelnen Angehörigen der von ihm so genannten Liederschule hingewiesen hat, Unterschiede, die unsere stilkritische Auf-

¹⁾ Rudolf Schwartz, Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland, Jahrbuch Peters XX, Leipzig 1914, 15ff.

²⁾ Werner Freytag, Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert, Pommernforschung, 5. Reihe, Studien zur Musik in Pommern, hrsg. von Hans Engel, Heft 2, Greifswald 1936, 114ff.

merksamkeit vollauf verdienen, die jedoch die Erkenntnis nicht verhindern, daß jenes durch Jahrzehnte hindurch wirkende liederkomponierende Stettiner Organistengeschlecht doch auch manche Züge bauhüttenhafter Geschlossenheit aufweist. Klingenberg hat sich in seinem Schüler Rohde und in seinem Sohne Gotthilf ganz zweifellos eine Nachfolgeschaft herangezogen, der man den Namen Schule nur dann versagen wird, wenn man darunter einen engsten Anschluß in der Schreibart versteht.

Mit der anerkannten Liedkunst ihres Zeitalters in Wettbewerb zu treten, ist den Stettinern nicht in den Sinn gekommen. Sie wollten es weder besser noch anders noch ebenso machen wie die Komponisten der damals von Süd- und Mitteldeutschland, aus Sachsen und dem Frankengau, nach Norddeutschland ausstrahlenden sogenannten Orchesterlieder; ihr Ideal und ihr Vorbild ist nicht ein bestimmter von diesen Meistern, nicht Adam Krieger noch Johann Theile, nicht Erasmus Kindermann oder Georg Neumark, aber sie profitieren von der Bewegung als solcher. Aus dem bekannten Collegium-musicum-Lobgedichte des Leipziger Theile-Drucks von 1667 wissen wir, daß sich „des edlen Kriegers Sachen“ allgemeiner Beliebtheit bei der musikalischen Welt erfreuten, und aus den Neumarkschen Widmungen geht hervor, daß sich von Königsberg über Danzig bis nach Rostock und Hamburg die ganze Wasserkante für die modernen Liedbestrebungen interessierte¹⁾. Die pommerschen Organisten mußten mehr als schwerhörig gewesen sein, wenn sie hier nicht aufgehorcht und das Verwendbare bei Gelegenheit an den Mann gebracht hätten. Da sie als echte Gelegenheitskomponisten einen untrüglichen Instinkt für jene undefinierbare Mischung von Volkstümlichkeit und ausgeprägt künstlerischem Effekt haben, die hochzeitlichen Anlässe aber, für die sie auf Bestellung komponieren und mitunter zugleich auch dichten, festlich-anspruchsvoll genug sind, so halten sie sich nicht an das, was man als personal- oder gattungsstilistisches Merkmal jener Lieder bezeichnen würde, sondern an den repräsentativen Charakter der orchestralen Begleitung als solcher. Wenn sie ihren instrumentalen Apparat so abwechslungsreich und bunt wie möglich halten, handeln sie also nur folgerichtig, denn nicht auf eine künstlerische und geistige, sondern auf eine festliche und sinnfrohe Wirkung zielen sie ab.

Dabei ist jedoch ein Grundzug der Ritornell-Instrumentierung höchst beachtlich. Instrumentales Klangfundament sind nicht die Streicher, sondern die Holzbläser: fast ausnahmslos zwei Oboen und ein Fagott. Natürlich liegt die Vermutung nahe, daß sich hierin französischer Einfluß geltend mache; Schwartz äußert sich in diesem Sinne. Die naive Sprachmischung in der Instrumentenbenennung ist bezeichnend: französisch die Holzbläser, wiederholt deutsch die Waldhörner, das übrige in der Regel italienisch. Man mag jeder beliebigen Beziehung der Komponisten zu ihrem Stoffe nachspüren, stets wird man auf ein typisch „nachgebendes“ Verhalten stoßen. Das will besagen: das Verhältnis der Stettiner Liedvertoner zum französischen Vorbild ist zugleich deutlich-direkter und lockerer als etwa das Verhältnis Adam Kriegers zu italienischer Melodik

¹⁾ Kretzschmar, a. a. O. 96, 110.

(die zugleich formbestimmend wirkt) oder gar polnischer Motivbildung. Anders formuliert: der künstlerische Abstand des sächsischen Großmeisters zu den pommerschen Kleinmeistern wird durch die Relation zwischen dem schlichten Streicherchor Kriegers und dem verhältnismäßig anspruchsvollen Stettiner Ritornell-Klangkörper nicht erläutert, sondern verdunkelt. Ganz abgesehen davon, daß das ästhetische Gleichgewicht zwischen Gesang und Ritornell bei Adam Krieger in hohem Maße vorhanden, bei Klingenberg und Genossen in der Regel zu vermissen ist; mit seinem Streicherquintett gibt der ältere Meister in der Regel Selbständiges, jedoch die Grundstimmung des Liedes vielfach sinnvollt Ergänzendes, ja Ausschöpfendes, und nur in Ausnahmefällen begnügt er sich mit der ungleich bequemeren äußerlich-technischen Verarbeitung der Gesangsmotivik. In Stettin ist alles genau umgekehrt, die vokale Thematik wird im Regelfalle auch im Ritornell, man möchte sagen faustdick aufgetragen, und so gefällig manche Liedthemen auch sein mögen, sie werden mitunter zweifellos allzu behaglich ausgewalzt. Nur selten wird, etwa im Sinne von Georg Neumark, eine tiefer reichende geistige Beziehung zwischen Ritornell und Arie hergestellt und das Gesangsmotiv in einer neuartigen, spezifisch instrumentalen Form abgewandelt; wo dies ausnahmsweise einmal geschieht, wird das künstlerische Durchschnittniveau der pommerschen Hochzeitsarie allerdings fühlbar gehoben.

Friedrich Gottlieb Klingenberg bringt einige Male ein Ritornell in Marschform, und zwar auch gern unter französischer Benennung: Lullysche, aber wohl auch Johann Philipp Kriegersche Vorbilder werden hier durch vereinzelte volkstümliche Motive abgewandelt. Bemerkenswert ist, daß die Lieder mit den Marschritornellen die verhältnismäßig seltenen Fälle aufweisen, in denen die instrumentale Partie in keinerlei musikalischer Beziehung zur Arienthematik steht; in der Arie „Ein guter Reuter / Ein guter Haußwirth“ hat den Komponisten jedoch offenkundig der Text zu seinem Marsche inspiriert:

Es fällt mir bey nur eben itzt,
Was ich gehört, so lang ich lebe,
Daß, wer da wohl zu Pferde sitzt,
Auch einen guten Haußwirth gebe.

Hier ist der Typus des preußischen Militärmarsches des beginnenden 18. Jahrhunderts ziemlich rein ausgeprägt. Die Besetzung ist: 3 Oboen und 1 Fagott. Das in allen Arien der Stettiner Liederschule, so auch hier, hinzutretende Generalbaßinstrument bindet diese Musik an den überdachten Raum, leiht ihr einen intimeren, kunsthaften Charakter, den sie von sich aus gar nicht hat; im übrigen sind es nur ganz vereinzelte Stellen, wo dieser Holzbläusersatz leer klingt und auf akkordische Ausfüllung wirklich angewiesen ist. Aber gerade an diesen Stellen würden etwa hinzutretende Hörner dem Stile des kleinen Charakterstückes angemessener sein als der Cembaloklang. In Melodik, Rhythmik und Harmonik hat Klingenbergs Komposition eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Marsche des Regiments Prinz von Gotha (1729), den Hans Joachim Moser als Musterbeispiel für Melodie und Besetzung eines damaligen Militärmarsches anführt¹⁾.

¹⁾ Hans Joachim Moser, Musiklexikon, Berlin-Schöneberg 1935, 481.

Hier treten zu Oboen und Fagott in der Tat zwei Hörner hinzu, aber der Satz ist, genau wie bei Klingenberg, vierstimmig. Diese militärische Naturalistik der Pommern findet sich in keiner älteren Liedkunst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts. Sie ist ohne Zweifel eine Folge der oftmals ans Derbe streifenden volkstümlichen Haltung der Stettiner Lieder, die Werner Freytag zutreffend mit dramatischen Kuplets vergleicht¹⁾.

Der außerordentlich große, ja krasse Unterschied zwischen solchen norddeutschen und vergleichbaren mitteldeutschen Charakterstücken ist jedoch erst zu einem Teil erklärt, wenn man hier von Hoher Kunst und dort von reiner Gelegenheitsmusik spricht, denn auch zahlreichen Arien zum Beispiel Adam Kriegers wird man den Gelegenheitscharakter nicht abstreiten und vielen Stettiner Hochzeitsliedern die höhere Kunstabsicht nicht absprechen wollen. Aber es kommt eben darauf an, welche Anschauungen von Kunst der Gelegenheitsmusiker hat (schließlich sind die Stettiner nicht nur nebenbei auch Organisten und ernsthafte Kirchenkomponisten!), und man wird umgekehrt zu fragen haben, wie sich der wirkliche Künstler zufälligen musikalischen Gelegenheiten gegenüber zu verhalten für gut erachtet. Auch in den Texten der Kriegerschen Arien finden wir manche gesuchten Ausdrücke und gewagten Bilder, aber seine Musik weist niemals auch nur annähernd drastische Züge auf, wie sie in Stettin an der Tagesordnung sind. Auch Krieger hat mancherlei tanz- und marschmäßige Ritornelle, in der Regel jedoch in weitgehender Stilisierung. Ein wundervolles Beispiel ist das Trauermarsch-Ritornell des schönen Adonislieses²⁾. Solche Verhaltenheit der musikalischen Sprache bei völliger Klarheit des Ausdrucks sucht man in Pommern vergeblich.

Wenn man der Verwurzelung des deutschen Sololiedes in der Polyphonie des deutschen 16. Jahrhunderts die erforderliche Beachtung schenkt, wird man nicht umhin können, die Continuogesänge der Stettiner Organisten und namentlich ihre instrumentalen Zwischenspiele auf ihre Satztechnik hin zu untersuchen, zumal sich gerade in ihr die Kunstanschauung dieser Gelegenheitsmusiker, auf die wir Wert legten, mit einiger Deutlichkeit offenbart. Der Gedanke dürfte nicht abwegig sein, daß der deutsche Liederkomponist, wenn ihm denn schon einmal die polyphone Schreibart im Blute liegt, seine vielstimmigen Orchesterritornelle wenn nicht zum Tummelplatz, so doch zum Betätigungsfeld polyphoner Neigungen machen und außerdem auch in den eigentlichen Liedsatz imitatorische Wendungen einschmuggeln wird. Letztere Erscheinung ist besonders in den mit den Stettiner Hochzeitsarien ungefähr gleichzeitigen Liedern der Münchener Handschriften zu beobachten³⁾. Orchesterritornelle fehlen hier bekanntlich; dafür fügen die Lieder Continuo-zwischenspiele ein, und diese haben nicht selten einen stimmigen, kontrapunktisch-imitatorischen Charakter. Darüber hinaus gewinnen die Instrumentalbässe in den einzelnen Münchener Liedern an Eigenleben, so daß sich das ganze kleine Kunstwerk schließlich ausnimmt wie eine Art Zwiegesang zwischen Gesangsstimme und Continuo. Eine Beeinflussung

¹⁾ Musikgeschichte der Stadt Stettin, 115.

²⁾ DTD, Bd. 19, S. 17; vgl. auch Alfred Heuß in der Einleitung S. XIX.

³⁾ Frühdeutsches Lied I, 334f., II, 121ff.

der Stettiner Arienkomponisten durch die Münchener Liedsänger ist zwar chronologisch nicht undenkbar, jedoch aus geographischen und besonders aus künstlerisch-stilistischen Gründen vollkommen ausgeschlossen. Wenn sich hier zwischen Norden und Süden Ähnlichkeiten ergeben, so könnte man darin einen neuen Beweis dafür erblicken, daß sich in jenem innerhalb des Sololiedes immerhin nicht ganz selbstverständlichen polyphonen Drange wesentlich mehr als eine örtlich oder landschaftlich begrenzte Laune kundtäte, vielmehr eine in den verschiedensten Gegenden Deutschlands anzutreffende Eigenheit.

Ritornellartige Einschübe sind nun in der Tat im pommerschen Continuo- und Lied wiederholt zu beobachten, und zwar auch solche, in denen der bezifferte Baß im Augenblicke des Pausierens der Singstimme sofort selbständigen motivisch-melodischen Charakter annimmt. Auch hier wird einer zwiegesangsmäßigen Wechselwirkung zwischen Instrumentalbaß und Gesangsstimme Vorschub geleistet. Werner Freytag druckt eine Arie ab, „Die aus der Mark nach Pommern wandernde Liebe“¹⁾, worin F. G. Klingenberg kurze Continuo- und zwischenspiele der erläuterten Art einschreibt und den Baß in Anlehnung an die vokale Motivik verselbständigt. Ähnlich verfährt er in der Arie „Die unbekannte Straußenliebe“. Hier sind die Imitationen nur noch feiner, sie bringen es bis zu kanonischen und einführungsmäßigen Wirkungen:

F. G. Klingenberg 1704¹⁾

1) **Aria** Soprano²⁾ Strauß, ein ver - lieb - ter Strauß, Strauß,

a) 

b) 

c) 

¹⁾ Notenbeispiele 1 bis 5 sind entnommen dem Bande „Stetinische Hochzeit-Carina“, Vitae Pom. 171, Ob. 596 der Greifswalder Universitäts-Bibliothek. ²⁾ Der Baß wurde eine Oktave höher notiert.

Die ganze musikalische Arbeit erinnert an die Gepflogenheiten der Münchener Handschriften, auch ein gewisser primitiv-volkstümlicher Anstrich der Melodik. Die bayrische Mundart nimmt in den Münchener Liedern bekanntlich einen so breiten Raum ein, daß deren vollkommene textliche Erschließung nur einem Dialekt- und Handschriftkundigen möglich ist; sie verstärkt den volkstümlichen Eindruck auch der Musik. Die pommerschen Arien sind bei weitem nicht so reich an mundartlichen Wendungen; dafür sind sie inhaltlich mitunter sehr zielbewußt auf Land und Leute eingestellt. Der Unterschied gibt zu denken: das süddeutsche Lied ist volkhaft, und zwar bis zur Schwerverständlichkeit, das

¹⁾ A. a. O., Anhang, I. Notenbeilage.

norddeutsche reflektiert über Volkhaftes. Verallgemeinerungen sollen vermieden werden, aber die Tatsache als solche ist nicht zu leugnen. Ihre Konsequenz ist in unserem Falle: die süddeutsche Liedmelodik wirkt innig-volkstümlich, vom Gefühl eingegeben, die norddeutsche derb-populär, mitunter deutlich vom Verstande diktiert. Aber der volkstümliche Zug hier wie dort.

Für das Verhältnis von Wort und Ton gilt Verwandtes. Die Münchener Melodien sind in hohem Maße aus der Dichtung herausgeboren, mit ihr innerlich verschmolzen. Diese süddeutsche Lyrik erinnert in nichts mehr an das gekünstelte und schwülstige Wesen der Schäfer- und Nymphenpoesie, in nichts an das Gezwungene sexueller Bilder und Begriffe, wie sie in den Jahrzehnten des Dreißigjährigen Krieges überhand nahmen, und nirgends begegnet man in diesen Natur- und Liebesgedichten jener Plumpheit geistloser geschlechtlicher Anspielungen, die eine innere Verschmelzung von Ton und Wort von vornherein unmöglich macht¹⁾. Da liegen die Verhältnisse in Pommern freilich ganz anders. Hier wirkt nicht nur die Überlieferung der Jahrhundertmitte noch lebendiger nach, was durch die politisch-geographischen Zusammenhänge hinreichend begründet sein mag, hier ist es vor allem die Gelegenheit, die hochzeitliche Veranlassung, welche die nicht immer sehr reine Phantasie der Dichterlinge entzündet. Infolgedessen können die Stettiner Melodien unmöglich unmittelbar aus den Texten herausgeboren werden, sich unmöglich mit ihnen zu einer höheren Einheit verbinden. Wie die Verse, soweit sie überhaupt ernst zu nehmen sind, nicht selten über gewisse volkskundlich interessante Erscheinungen und Vorgänge reflektieren, ohne sich mit ihnen gleichzusetzen, so gleitet die Musik vielfach über diese Verse hin und führt eine Art Sonderleben. Wenn wir für die teilweise recht anspruchsvollen Ritornelle außer dem zufälligen Anstoß überhaupt eine tieferreichende psychologische Motivierung suchen, so sind wir ihr vermutlich in diesem Augenblick auf der Spur. Das Sonderleben, das die Musik in den pommerschen Hochzeitsarien zu führen gezwungen ist, gestattet den Komponisten das Zurückgreifen auf gewisse Techniken, die ihrem Herzen teuer und lieb sind. Diese Techniken sind nicht französisch noch italienisch, sind nicht die der Oper, der Kantate oder der Suite; wo diese Einflüsse wirksam werden, und sie sind in der Instrumentierung, Formgebung und in mancher melodischen Wendung mit Händen zu greifen, dort offenbart sich die uns sattsam vertraut gewordene typische „nachgebende“ Haltung des Kleinmeisters, des provinziell gebundenen Musikers, nicht das, was wir in unserem Zusammenhange einmal seine volkliche Seele nennen wollen. Wo die Stettiner Meister ihr besseres Selbst finden, und dieses Selbst kann immer nur die sie mit der Gesamtheit ihres Volkes verbindende seelische Kraft sein, dort besinnen sie sich auf ihre gründliche organistische Schulung, dort besinnt sich zum Beispiel der ältere Klingenberg auf das große Ereignis seines Lebens, auf seine Lübecker Zeit und seine Lehrjahre bei Dietrich Buxtehude. Gewiß ist der Geist des Lübecker Riesen nicht unmittelbar in einem Klingenbergschen Werke, geschweige in einer Hochzeitsarie, wiederzuerkennen, aber so zwergenhaft ist das Schaffen des Stettiner Organisten auch wiederum nicht, daß es nicht im einen oder anderen Zuge Ausdruck schülerhafter

¹⁾ Frühdeutsches Lied I, 328ff.

Treue sein könnte¹⁾. So kommt es, daß dort, wo in diesen Gelegenheitsliedern die Musik ihr Sonderleben entfaltet und die Dichtung weit hinter sich läßt, die Technik des strengen Satzes vielfach wenigstens andeutungsweise gehandhabt wird: sie folgerichtig durchzuführen ist innerhalb des Liedrahmens von vornherein unmöglich, aber daß die künstlerische Eingebung des Komponisten zuweilen umfangreicher und großartiger ist als die Ausführung, spürt man am oftmals abrupten Abbrechen des Ritornells, das eine sinngemäße Verarbeitung und Ausspinnung des Gedankenvorrats nicht zuläßt:

F. G. Klingenberg 1703

2) Ritornello

The musical score is for a piece titled "Ritornello" by F. G. Klingenberg 1703. It is written for four instruments: Hautbois I/II, Basson, Viol. I u. II, and Violon Basso cont. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of Motiv 1 and Motiv 2. The second system continues the development of these motifs. The third system shows a final entry of Motiv 1. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below notes.

¹⁾ W. Freytag geht in seiner Musikgeschichte Stettins S. 119 auf Klingenberg's Verhältnis zu Buxtehude ein, sinngemäß anläßlich der Würdigung der Kirchenmusik; er hält dafür, daß der Stettiner „den Ernst der Persönlichkeit Buxtehude mitbekommen hat“!

Musical score for a woodwind trio, featuring four staves. The top two staves are for woodwinds (likely flutes and oboes) and the bottom two for bassoons and basso continuo. The score includes various rhythmic patterns and is marked with "Motiv 2" in several places. The bottom staff has fingerings indicated: 6, 4, 3, 4, 3.

Die Arie „Das erwischte Liebeskätzchen“ hat ein tanzartiges Ritornell für Holzbläsertrio, vermutlich angeregt durch die Verse:

Kätzchen, laß dich nicht erwischen,

Spring auf Bänken und auf Tischen.

Der Satz ist streng dreistimmig und neigt verschiedentlich zum doppelten Kontrapunkt:

3) Ritornello F. G. Klingenberg 1702

Hautbois I/II (3)

a) Basson (6 6)

Basso cont. (6 6)

b) (13)

Musical score for a woodwind trio, featuring three staves. The top staff is for woodwinds (likely flutes and oboes) and the bottom two for bassoons and basso continuo. The score includes various rhythmic patterns and is marked with "Motiv 2" in several places. The bottom staff has fingerings indicated: 6, 6, 6, 6.

F. G. Klingenberg's Arie „Der süße Liebesbissen“ bringt einen konsequent durchgeführten streng vierstimmigen Holzbläusersatz, und es ist, ebenso wie in der Arie „Ehstand – kein Wehstand“ (Beisp. 2), bemerkenswert, wie es der Komponist auch hier versteht, motivische Beziehung zum Gesangsteil aufrechtzuerhalten:

4) Ritornello F. G. Klingenberg 1703

(Anfang)

I Flaute douce

a) II

III

IV¹⁾ ou Basson

Musical score for a woodwind quartet, featuring four staves. The top staff is for woodwinds (likely flutes and oboes) and the bottom three for bassoons and basso continuo. The score includes various rhythmic patterns and is marked with "Motiv 2" in several places. The bottom staff has fingerings indicated: 6, 6, 6, 6.

¹⁾ Der Basso continuo ist unison geführt.

(Schluß)

b)

Fl. doux IV
und
Basso cont.

6 6 6 7 65 6 6 7
4 43

Es kommt hier zunächst weniger auf die eigentliche Kunstleistung an, obgleich auch sie aller Ehren wert ist, als vielmehr auf die künstlerische Gesinnung. Diese offenbart sich in einer ehrlichen und sauberen Handwerklichkeit, wie sie allezeit schönster Ruhmestitel des deutschen Kantoren- und Organistenstandes war. Nur sucht man sie nicht ohne weiteres in diesen hochzeitlichen Gelegenheitskompositionen. Klingenberg bewährt in solchen Fällen eine liebenswürdige Treue im kleinen, das mag noch ein Beispiel aus der Arie „Der Liebe kurtze lange Weile“ belegen. In ihrem graziösen Tanzritornell kontrapunktieren Violinen und Oboen gegeneinander. Gleich im ersten Takt von Beispiel 5 findet sich eine charakteristische Stelle, wo das handwerkliche Gewissen des Komponisten zur Wahrung der reinen Stimmführung eine sehr bezeichnende Kreuzung der beiden Violinen bewirkt, ein Zug, der beweist, daß diesem pommerschen Musiker ein natürlicher Haß gegen jegliche Pfscherarbeit angeboren ist:

5) Ritornello (5) F. G. Klingenberg 1702

Hautbois

Viol. I/II

Basso cont.²⁾

²⁾ Das Fagott ist unison, die Baßviole unison mit ganz geringen Abweichungen geführt.

Der in Beispiel 2 mit ebensoviel Liebe wie Sorgfalt kontrapunktisch durchgeführte musikalische Gedanke, übrigens zugleich das Kopfmotiv des Continuo-gesangs, ist, was man nicht überhören sollte, ein tongetreues Zitat von Philipp Nicolais evangelischer Kirchenweise „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (1599), und zwar intonieren die Holzbläser gleich zu Beginn die erste Phrase der Originalmelodie (Motiv 1), und wenn alsbald die Streicher ihnen ihr Thema abnehmen, kontrapunktieren sie dagegen mit der melodischen Fortsetzung des Nicolaischen Liedes (Motiv 2):

6) Philipp Nicolai 1599

Wie schön leuch-tet der Mor-gen-stern voll Gnad' und Wahr-heit

Es verschlägt wenig, ob Klingenberg hier die Melodie des Hamburger Hauptpastors und Dichterkomponisten absichtsvoll heranzieht, oder ob sie ihm ganz unwillkürlich in den Sinn kommt. Entscheidend ist, daß das evangelische Kirchenlied erklingt, repräsentiert durch seinen markanten Beginn: es ragt also nicht nur in die geistliche, sondern auch in die weltliche Liedkunst der Stettiner hinein. Es wird im Sinne einer modernen Abwandlung der germanisch-deutschen Polyphonie des 16. Jahrhunderts aufs gründlichste und unmißverständlichste durchgeführt, und es erinnert uns auf diese Weise an den geistigen Urgrund derjenigen musikalischen Gattung, deren freilich nicht durchaus legitimes Kind die Hochzeitsarie der Stettiner Organisten um 1700 ist¹⁾.

Zur volklichen und landschaftlichen Bestimmung des deutschen begleiteten Sololiedes wird man künftig notwendigerweise auch das pommersche Zwittergebilde mit heranziehen müssen. Es kann geradezu als ein Musterbeispiel dienen, um daran das Verhalten des künstlerischen Provinzerzeugnisses gegenüber den verschiedensten Einflüssen aufzuzeigen. Einige von diesen Einflüssen sind übermächtig, weil sie der Gattung eingeboren sind und den Komponisten im Blute liegen; zu ihnen gehört in unserem Falle die kontrapunktische Haltung und die volksliednahe Ausdruckssinnigkeit des evangelischen Kirchenliedes. Andere Einflüsse werden nicht eigentlich verarbeitet, sie werden gewissermaßen gar nicht erst aufgenommen in den Blutkreislauf des Liedorganismus; das französische und italienische Element, auch gewisse Stilbestandteile großer internationaler Kunstgattungen der Zeit dringen in die Gelegenheitsmusik des Stettiner Kreises überhaupt nur dank dem so bezeichnenden „nachgebenden“ Verhalten der Komponisten ein. Es lohnt sich nicht, viel Wesens zu machen gerade von gewissen französischen Wendungen und Gepflogenheiten; das sind modische Schönheitspflästerchen, die mit dem geistigen Gehalte der ganzen Musik rein gar nichts zu tun haben. Man möchte sie von fern mit typischen Auswüchsen vergleichen, wie sie in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auf allen Gebieten des Lebens in Deutschland sich breit machten und angesichts derer man für diese Periode den Ausdruck *à-la-mode-Zeit* geprägt hat. Das bessere Ich der pommerschen Kleinmeister weiß hiervon nichts. Der letzte Urgrund ihrer trotz allem anspruchslosen Arienmusik, das heißt die letzte rassische und seelische Bindung dieser Kunst, liegt dort, wo wir mit Abert die Entstehung und die Wurzeln des begleiteten deutschen Sololiedes zu suchen haben.

¹⁾ Das erste Heft der mecklenburgisch-pommerschen Landesdenkmale, hrsg. in der 2. Reihe des „Erbes deutscher Musik“ von Erich Schenk und Walther Vetter, bringt u. a. eine Auswahl der Stettiner Hochzeitsarien in der Bearbeitung von Hans Engel und Werner Freytag.

Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767

Von

Robert Haas

Unter Maria Theresia wandte sich das Wiener Ballett ganz neuen Zielen zu, in Wien fand die neue, von dramatischem Sinn erfüllte Tanzform der Ballett-pantomime auffallend frühzeitig zielbewußte Pflege, in Wien wurde sie zuerst schweren tragischen Aufgaben gewidmet. Dieses Verdienst des Wiener Theaters war bei den Zeitgenossen voll anerkannt. So schreibt 1785 der Jesuit Stephan Arteaga im sechzehnten Kapitel seiner Operngeschichte¹⁾, das dem Ballett gilt: „Der Tanz war in dem neuern Europa noch nicht zu demjenigen Grad von Vollkommenheit gekommen, zu welchem er bei den Römern gekommen sein soll, . . . welcher aus der Ausführung einer ganzen Tragödie oder Komödie nach den strengsten dramatischen Regeln, mit bloßen Gebärden, ohne alle Beihilfe der Worte, entsteht. Die Ehre, ihn so weit zu bringen, war einer Nation vorbehalten, die man bisher gemeinlich für fähiger hielt, Gelehrsamkeit und ernsthafte Wissenschaften, als die Künste des Vergnügens und Geschmacks auszubilden. Die Deutschen, welche auf einmal auf den Weg der schönen Wissenschaften und aller Künste der Imagination gerieten, zeigten durch ihren Klopstock, Haller, Geßner, Zachariä, Gleim und andere nicht minder schätzbare Dichter, sowie durch ihren Händel, Stamitz, Bach, Naumann, Gluck, Haydn, Graun und viele andere vortreffliche Komponisten dem ganzen Europa, wie lächerlich und unschicklich die von dem französischen Jesuiten Bouhours aufgeworfene Frage, ob ein Deutscher auch Witz haben könne? gewesen sei. Sie taten noch mehr: Sie zeigten, daß sie ihn auch in solchen Dingen hatten, die bisher bloß der Munterkeit und Gewandtheit der südlichen Völker zu glücken und anzugehören schienen. Gegen das Jahr 1740 gab Hilverding zum erstenmal auf dem Theater zu Dresden (andere sagen zu Wien), vor dem ganzen Hofe den *Britannicus* von Racine auf die erwähnte Art. Diesem folgten hierauf *Idomeneus* von Crebillon und die *Alzire* von Voltaire . . .“

Diese Wiener Ballette sind nicht nachweisbar, doch wissen wir, daß Franz Hilverding (geboren am 17. November 1710 in Wien) seit 1737 in Wien Hof-

¹⁾ Stefano Arteaga, *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, Bologna 1783, 2. vermehrte Auflage, Venezia 1785, 3. Band, S. 202f. Deutsche Übersetzung von Johann Nicolaus Forkel: Stephan Arteagas, *Geschichte der italienischen Oper*, Leipzig 1789, 2. Band, S. 463f.

tänzer war, „*Ballarino di Corte*“¹⁾, und daß er auch 1744 die Tänze in Hasses *Ipermestra* leitete, als das Josefinische Opernhaus zum letztenmal benutzt wurde. Die Ballettmusik schrieb damals Ignaz Holzbauer, während schon 1742 mit Hilverding zusammen im Kärntnertortheater ein Ballettkomponist Franz Holzbauer wirkte. Die Direktion Borosini-Selliers hatte dort seit 1728 neben der Oper auch das Ballett gepflegt, von dem es hieß, daß es über gute Tänzer und Tänzerinnen²⁾ verfügte. Unter diesen befand sich z. B. Eva Maria Veigel³⁾, geboren in Wien am 29. Feber 1724, die als Mademoiselle Violetti 1744 in London Triumphe feierte und 1749 Gattin des Schauspielers David Garrick wurde. Auch Gaetano Vestris, der mit seiner Schwester, der Sängerin Violanthe vorübergehend in Wien weilte, tanzte bei Selliers. In der Oper „*La Fedeltà sin alla morte*“ (d. i. Salvis Arsace)⁴⁾ wurden 1742 drei Ballette von Franz Hilverding zur Musik des Francesco Holzbauer getanzt. Das erste derselben wurde in einem ausführlichen Programm erläutert und behandelte die „*Abenteuer im Serrail*“. Ein persischer Jüngling dringt über die Gartenmauer ein, er gewinnt durch Musik die Gunst der Sklavinnen und nähert sich den Haremsdamen, denen seine Anwesenheit willkommen ist. Beim Eintritt der Eunuchen verbirgt sich der Jüngling, die Sklavinnen schmeicheln den Wächtern, um sie zu entfernen, diese finden aber den Perser und wollen ihn töten. Durch Geschenke besänftigt, beteiligen sie sich dann an der allgemeinen Lustbarkeit. Zur Unzeit erscheint der Herr des Serrails, vor dem der Eindringling gerade noch hinter einem Wandschirm versteckt werden kann. Dieser Schirm erregt aber den Argwohn des Padrone, er zwingt die Sklavinnen ihn zu öffnen, das geschieht nun so geschickt, daß der Verborgene nicht verraten wird, sondern über die Mauer wieder heil entweichen kann. Der Hausherr merkt nichts und mit allgemeiner Freude schließt die Pantomime.

Auch das erste Ballett der *Ipermestra* hatte einen heiteren Vorwurf, es behandelte die Betrügereien eines Götzendieners, der endlich entlarvt und verspottet wurde. Im Wiener Textbuch⁵⁾ wird Ignaz Holzbauer als Komponist der Ballette genannt, das Taufbuch bei St. Stephan nennt am 18. September 1711 als seinen Vornamen Ignaz Jakob⁶⁾, nicht aber Franz. Die im folgenden herangezogenen Opernlibretti der nächsten Jahre verschweigen leider den Musiker; da Ignaz Holzbauer bis 1751 in Wien wirkte, ist er bei Zuteilung der Musik zunächst zu berücksichtigen.

¹⁾ 1737 wird Alexander Philebois Tanzmeister, die 13 Tänzer sind Peter Rigler, Tobias Gumpenhuber, Andreas Bruno, Niklas Buck, Simon Sack, Josef Sellier, Franz Tamm, Kajetan della Motta, Philip Gumpenhuber, Franz Anton Philebois, Josef Bruno, Franz Hilverding, Niklas Scio.

²⁾ Die erste Wiener Berufstänzerin erscheint im kais. Hofstaat 1724 mit der Scholarin Jungfrau Maria Anna Scio, die von 1729 bis 1736 unter den Tänzern als Maria Anna Philebois „Wittib“ geführt ist.

³⁾ G. A. Crüwell, Die Wienerin, Wien Amatea Verlag 1927.

⁴⁾ Das Textbuch, gedruckt bei Gio. Pietro van Ghelen, liegt in Meiningen (vgl. Haas in den St. z. Mw. 12 S. 17).

⁵⁾ Es liegt in Washington, Libr. of Congress (Schatz-Sammlung).

⁶⁾ S. den Auszug des Taufregisters in der inhaltsreichen Dissertation von Georg Reichert zur Gesch. der Wiener Messenkomposition in der I. H. des 18. Jh. Wien 1935, Anhang.

Das Lizenzballett zur Oper „*La generosità trionfante*“ von 1745 (d. i. Silvanis „*Sofonisba*“¹⁾) gibt hingegen ein Beispiel zum mythologischen Stoffkreis, nämlich zu Jasons Zug nach Kolchis. Jason und die Argonauten werden von Medea und ihrem Gefolge vor das verhüllte Goldene Vlies geleitet. Im Vertrauen auf die geheimen Weisungen Medeas wagt Jason den Kampf mit dem den Schatz bewachenden Drachen, den er erlegt. Mit dem Sturz des Untiers wechselt die Szene, die Huldigung vor dem Herrscherpaar wird nun inhaltlich angeschlossen.

Mythologische Szenen hat auch Franz Anton Phillebois entworfen, daneben Hilverding wirkte. So 1746 in den Verwandlungen der Daphne und Cinthia oder in der Pygmalionfabel. Das Daphneballett war die dritte Tanzeinlage in der Oper „*Semiramis*“²⁾, während nach dem ersten Akt „eine Lustbarkeit mit einer Musik in einem Garten“, nach dem zweiten Akte „ein Tanz von allerhand Lahmen und Törichtern in einem Siechenhaus“ vorgeführt wurde. Apollo besucht ein Opferfest von thessalischen Schäfern, erblickt die Daphne und verliebt sich in sie. Cinthia sucht diese Neigung zu unterbrechen und verfolgt Apollo, wie dieser Daphne. Da sich Daphne seinen Nachstellungen nicht entziehen kann, wird sie in einen Lorbeerbaum verwandelt, mit dessen Blättern Apollo sein Haupt krönt. Nun erscheinen Jupiter und Juno in glänzender Wolke, sie verkünden, daß Apollos Verbannung aus dem Himmel aufgehoben sei, und sie entführen ihn mit sich in der Himmelswolke; eine hell leuchtende Sonne steigt am Horizont auf. Cinthia gerät über diese Entfernung ihres Geliebten in gänzliche Verwirrung, bis sie endlich in eine Sonnenblume verwandelt wird. Die erstaunten Schäfer beschließen das Ballett. Die Pygmalionsage ist im zweiten Ballett der Oper *Titus*³⁾ verwertet. Die Bühne zeigte „eine sich in die Ferne erstreckende Landschaft“, darin rechts Pygmalions Bildhauerhütte, links eine Zauberhöhle. Pygmalion tritt auf, betrachtet die Arbeit seiner Gehilfen und stellt ihnen Fehler aus. Er macht sich dann an die von ihm aus Marmor verfertigte Bildsäule, bringt sie zur gänzlichen Vollkommenheit und zeigt sich ganz entzückt über die Schönheit dieses Kunstwerks. Es drängt ihn, die Statue in die Höhle des Zauberers zu tragen, damit dieser sie belebe. Der Magier ist erst durch lange Bitten zu bestimmen, wie er dann zugesagt, verwandelt er die Höhle in einen Tempel der Venus. Während die Priester der Göttin opfern, beginnt die Statue bei plötzlicher strahlender Beleuchtung des Tempels sich zu bewegen und vereint sich mit Pygmalion, der sie voll Entzücken begrüßt.

Das erste Ballett dieser Oper war hingegen eine Nachbildung von Molières *Geizigem*. In einem Garten unterhält sich die Tochter des Geizhalses mit ihrem Liebhaber. Der Alte stört diese Zusammenkunft und verbietet dem Liebhaber allen ferneren Umgang mit der Tochter. Wie er allein ist, verscharrt er seinen

¹⁾ Das bei Gio. Pietro van Ghelen gedruckte Textbuch liegt in Meiningen (vgl. R. Haas St. z. Mw. 12 S. 18).

²⁾ Italienisches (4922 – A. M. S.) und deutsches Textbuch (4921 – A. M. S.) in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl., beide gedruckt bei Joh. P. v. Ghelen.

³⁾ Metastasio's *La clemenza di Tito*, Musik von Georg Christof Wagenseil, italienisches (4918 – A. M. S.) und deutsches (4924 – A. M. S.) Textbuch in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl., beide bei Joh. P. v. Ghelen gedruckt.

Schatz in die Erde, nicht ohne ihn zuvor innig liebkost zu haben. Er wird dabei aber vom Gärtner beobachtet, der im Einverständnis mit dem Liebhaber und mit Hilfe anderer Bedienten den Schatz aus dem Versteck entfernt. Wie der Geizige zu seinem größten Schrecken den Verlust des Vergrabenen merkt, tobt er gegen seine Wirtschafterin und wird ganz verzweifelt. Die Tochter und der Liebhaber erzwingen sich nun durch das Versprechen, den Schatz stellig zu machen, die Zustimmung zur Hochzeit. Wie das Jawort erteilt ist, gelangt der Geizige wieder in den Besitz seines Goldes.

Andrerseits wurden die aus der Barockzeit überkommenen steifen Ballett-allegorien weiter gepflegt, wie z. B. im Schlußballett von Pillebois zu „*Ariodante*“ (1746¹⁾). Das Bühnenbild zeigte „das Gestatt der Donau mit der Ansicht der Stadt Wien“. Mai und Frühling scherzen am Ufer, sie haschen mit der Lustbarkeit um den Besitz eines Myrthenkranzes. Der Donaustrom unterbricht das heitere Spiel, er lädt die Mädchen ein, seine Freudenbezeugungen zu betrachten. Aus dem Wasser steigen blühende, leuchtende Bäume auf, die sich bis zur Mitte des Theatri ausbreiten. Unterdes nähern sich Betrug, Neid, Verrätere und Hofart, die untereinander zanken. Aus den Baumgruppen erhebt sich die Apotheose der königlichen Majestät, die unterstützt von der Fruchtbarkeit auf einer durchsichtigen, von Adlern erhobenen Weltkugel an die Wolken emporsteigt. Unterhalb kommen hervor der Tapferkeit, die heroische Tugend, der Ruhm, die Glorie, der Verdienst, die Vorsichtigkeit, der Rat und die Gerechtigkeit. Jede dieser Figuren bezeugt tanzend, daß sie unzertrennlich der Majestät zur Seite zu bleiben entschlossen sind. Auch Ehre und Unsterblichkeit vereinigen sich mit den anderen Tugenden, werden aber von den vier Untugenden mit Ungestüm angefallen und begehrt. Es entspinnt sich nun ein Kampf, der mit der Niederlage der Untugenden endet und im allgemeinen Jubel ausläuft.

Hilverding war auch der Ballettmeister der Loprestischen Gesellschaftsoper von 1748, wo er z. B. in Hasses *Leucippo*²⁾) das Erwachen der Aurora vorführte, die den Blumen Leben einhaucht und von Hirten und Hirtinnen gefeiert wird.

Besondere Aufgaben konnte sich der „berühmte Kompositor“, der den Tänzern ausdrucksvolles Mienen- und Gebärdenspiel beibrachte, also bereits die zumeist üblichen Gesichtsmasken entfernte, dann nach 1752 widmen, als er neben der deutschen Komödie im Kärntnertortheater auch die französische Schauspielgesellschaft des Burgtheaters mit Ballett zu versehen hatte. Gerühmt wurde Verstand, Plan, Schicklichkeit und Grazie seiner Erfindungen, seine ganz besondere Begabung für die Pantomime, verbunden mit genauester Sachkenntnis, und seine stete Fortbildung durch eifriges Studium der mythologischen Fabelwelt, der Poesie, Malerei und Musik, wodurch seine Arbeiten einen außergewöhnlich geschlossenen und zwingenden Eindruck erreichten. Lange Titellisten von Balletten geben uns ein deutliches Bild der regen Tätigkeit. Antike Stoffe sind häufig zu finden, so *Orpheus und Eurydice*, *Acis und Galathea*, *Ariadne und*

¹⁾ Italienisches (4923 – A. M. S.) und deutsches (4925 – A. M. S.) Textbuch in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl., gedruckt bei Joh. P. v. Ghelen.

²⁾ Italienisches Textbuch in Meiningen.

Bacchus, Amor und Psyche, Ulisses und Circe, dabei sind gern wirksame Ausstattungskünste entfaltet, Theatermaschinen, Flugwerk u. ä. Die Hauptmasse der Ballette betrifft aber noch immer die volkstümlichen Gruppen-Divertissements, insbesondere im Kärntnertortheater, wobei Schäfer, Bauern, Jäger, Soldaten, verschiedene Arbeitertypen und Nationalkostüme vorherrschen, Gärtner, Müllerburschen, Tiroler Holzhacker, Holländer, Spanier, Ungarn, Türken, Amerikaner aufziehen, während die alte Vorliebe für die Allegorie bereits stark zurücktritt, nur gelegentlich werden etwa die Jahres- und Tageszeiten vorgeführt oder in einem Charakterduett zwischen dem Melancholischen und der Göttin der Freude neue Möglichkeiten gesucht. Zuweilen erscheint eine Tanzeinlage vorwiegend auf eine bestimmte Farbenstimmung eingestellt, wie ein blaues oder rosenfarbenes Ballett, hie und da sind auch Lieder eingestreut; die volkstümliche Anlage greift auch ins Wiener Straßenleben, etwa in Szenen aus der Leopoldstadt, sowie in die gesellige Unterhaltung, wie in einem Pfänderspiel oder in dem Scherz „*Frau Gevatterin, leih mir die Schere*“. Unter den Groteskballetten fällt ein *Don Chischiotte* auf, sowie die Darstellung einer Musikschule.

Hilverding hatte dabei mehrere Fachgenossen bzw. Schüler zur Seite. Anton Pitrot aus Dresden war seit 1750 gerngesehener Gast, schon seit den 40er Jahren wirkte in Wien Josef Salomone, genannt *Giuseppe di Vienna*, dessen Sohn Franz auch als Balletterfinder auftrat, die beiden Solotänzer des deutschen Theaters Bernardi und Pierre Lodi (nicht Sodi), sowie der Solotänzer des Burgtheaters Gaspero Angiolini taten sich gleichfalls als Ballettkompositöre hervor, Lodi nur gelegentlich (1756), Bernardi und Angiolini immer einflußreicher. Das Ballettpersonal des französischen Theaters bestand aus 3 Solodamen, 3 Soloherrn, 4 Tänzerinnen und 6 Tänzern, das des deutschen Theaters aus 5 Solistinnen, 6 Solisten, 6 Tänzerinnen und 4 Tänzern. Unter den Primaballerinnen leuchtete insbesondere Louise Bodin, geborene Joffroi hervor, die auch in der komischen Oper glänzte und erst vor dem Sturz des Grafen Durazzo 1764 das Theater verließ, unter den sehr beliebten Italienerinnen zeichneten sich Theresa Fogliazzi und Theresa Morelli aus. Die Fogliazzi, die 1754 Casanova abblitzen ließ, vermählte sich mit Gaspero Angiolini und zog sich dann von der Bühne zurück, die Morelli wurde Gattin des Wienerischen Bernardons und als solche Stütze der deutschen Stegreifposse. Unter den Solisten des Kärntnertortheaters um 1760 ist Onorato Viganò zu erwähnen, der in Wien die Solistin des französischen Ballettchors Maria Esther Boccherini heiratete. Als Ballettmeister waren auch Philip Gumpenhuber und Angelo Pompeati verpflichtet, in die Versorgung der Ballettmusik teilten sich Josef Starzer, Chr. W. Gluck und Franz Aspelmayr¹⁾.

Im November 1758 verließ Hilverding Wien und leistete einem Ruf nach Petersburg Folge, mit ihm begab sich Josef Starzer dorthin, Hilverdings Nachfolger wurden am Burgtheater Angiolini, am Kärntnertortheater Bernardi.

¹⁾ Den genauen Personalstand der Zeit von 1752 bis 1764 enthält mein Buch *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Wien 1925.

Von der Tätigkeit Bernardis zeugt eine Ballettpantomime, die am 19. November 1760 aufgeführt wurde, betitelt *Les Aventures champêtres*¹⁾. Durch das ganze Ballett laufen Gesänge hindurch, nämlich ein Reigen der beliebtesten Liedchen der *Opéra Comique*. Die Handlung bringt Szenen aus einem elsässischen Dorf (*village Strasbourgeois*) und zeigt in drei Entrées die Treueprobe eines Liebhabers an seiner Auserwählten, die Eifersucht einer Ehefrau und die Täuschung eines Vormunds, also harmlose ländliche Lebensbilder. Die Tanzmusik Josef Starzers ist nur teilweise als Straßburger Festballett erhalten (Sinfonia und 21 Nummern)²⁾.

Domenico Maria Gasparo Angiolini ist die Persönlichkeit, die für den Ausbau und die geistige Sammlung der Bestrebungen der Wiener Ballettpantomime von entscheidender Bedeutung geworden ist, da er sich dem Feuerkreis des Wiener Gluck-Kreises einzugliedern wußte³⁾. Durch die Archivforschungen von Walter Toscanini hat sich ergeben, daß Angiolini beträchtlich jünger war als bisher angenommen wurde, er ist geboren am 9. Febr. 1731, und zwar in Florenz (nicht 1723 in Mailand), getauft wurde er am 11. Febr. 1731 in der Pfarrei von *San Ambrosio*, sein Vater war *Francesco Angiolini*, seine Mutter *Maria Maddalena*, Tochter des *Pier Antonio Torzi*, vom Herbst 1747 gehört Gasparo zum Ballettchor am *Teatro Giustinian di San Moisè* zu Venedig, in das 1749 auch Teresa Fogliazzi (geboren in Borgo S. Donnino 1733) aufgenommen wurde; in Venedig ist er bis 1750 zu verfolgen, 1754 begegnet er uns mit der Fogliazzi in Wien, er erzählt auch selbst 1773, daß er in Innsbruck Ballette komponiert habe⁴⁾, 1757 leitet er in Turin (*Regio Teatro*) die Ballette, wobei wieder die Teresa Fogliazzi mitwirkte, das erste Ballett zum *Antigono* von Metastasio behandelte die *Entdeckung Amerikas durch Columbus*, ein anderes die Fabel von *Diana und Endimion*.

Die selbständige Tätigkeit Angiolinis in Wien seit 1758 befaßt sich zuerst mit der Pflege einfacher Unterhaltungstänze. Davon künden Titel wie „*La Promenade*“, „*L'Amour vengé*“, „*La Foire de Lyon*“, hieher gehören auch die Einlagen zu Opern Hasses, wie z. B. zum Festspiel „*Alcide al Bivio*“ von 1760⁵⁾, in dessen 12 Szenen drei prächtige Schauballette eingeflochten waren: Im ersten entführt Edonide, die Göttin der Lust, den Alciden in ihr Heim und in dieser Wunderlandschaft tanzen und singen Genien und Nymphen⁶⁾; den begleitenden Refrain-

¹⁾ Französ. Textbuch, bei Ghelen gedruckt, in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. (132. 413 – A M.S.), es umfaßt 18 Szenen.

²⁾ Besprochen von Lisbet Braun in ihrer schwachen Wiener Dissertation über die Ballettkomposition Josef Starzers von 1723 ohne Bezugnahme auf das obige Textbuch, dem sie wohl zugehört. Die Darmstädter Stimmen sind unvollständig, die 1. Violine fehlt ganz.

³⁾ Eine Studie zu Glucks Don Juan-Ballett schrieb ich in den St. z. Mw. X, 1923 als Einleitung zur Neuausgabe der Partitur Glucks. Heute kann ich wichtige Ergänzungen über Angiolini nachtragen, die ich Herrn Walter Toscanini in Mailand verdanke, der eine umfassende Biographie Angiolinis vorbereitet.

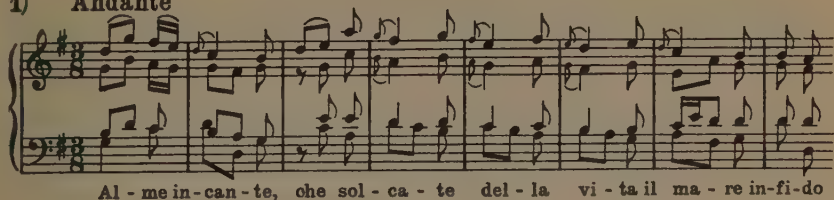
⁴⁾ *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*, S. 20 (Ad calcem: In Milano MDCCLXXIII. Appresso Gio. Batista Bianchi).

⁵⁾ Textbuch in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. (396. 431 – B M.S.).

⁶⁾ Das Textbuch nennt die Ausführenden, die 7 Damen Marianna le Clerc, Maria Ester Boccherini, Camilla Paganini, Maria Bernardi, Barbara Scotti, Andriana Giropoldi, Teresa Grummanin, die 7 Herren Gasparo Angiolini, Vincenzo Turchi, Pietro

chor hat Hasse komponiert (Beisp. 1), er ist einmal aufgezeichnet¹⁾, der Abschluß deutet auf die folgende Ballettmusik weiter (Beisp. 2). Im zweiten Ballett

1) Andante



2)



wird Herkules von Aretea, der Tugendgöttin, in die Herrlichkeiten ihres Reiches eingeführt, ihr Königssaal wölbt sich über den Standbildern von Taten, die ewigen Ruhm bedeuten, sogar die künftigen Unternehmungen des Alciden befinden sich darunter, Heroen und Heroinen füllen den Raum mit Gesang und Tanz²⁾, den musikalischen Kern bildet wieder ein vierstimmiger Chor Hasses. Die Entscheidung bringt den Alciden nach einem Kampf mit Larven und Ungeheuern endlich in den Tempel der *Gloria*, wo das dritte Ballett abschließt.

In Hasses Oper *Il Trionfo di Clelia* von 1762 verwendete Angiolini sogar Marionettenfiguren, die Porsennas Armee darstellten³⁾. Der Ballettkomponist findet sich hier nicht genannt, wohl aber bei den Tänzen zu Giuseppe Scarlattis *Artaserse* von 1763⁴⁾, die auch Angiolinis „Erfindung“ waren; da heißt es, daß Josef Starzer die Musik schrieb. Der erste Tanz behandelte *Apollo und Daphne*, der zweite „verschiedene holländische Winterbelustigungen“. Die ausführliche Beschreibung des ersten Balletts besagt, daß der Kampf mit dem „pitonischen

Granget, Luigi Frossard, Pietro Bodin, Antonio Durval, Gio. Nicolò Deux, als *Amore* Francesca Bernardi, als *Amorini* Ignazio Seve und Teresa le Clerc, Pietro Reiberger und Giovanni Spech, Catterina Grais und Luiggia Seufin, Teresa Specchin und Giovanni Seve.

¹⁾ Handschrift 18663 der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl.

²⁾ Solopaar Luisa Joffroj-Bodin und Giovanni du Prè, 8 Paare: Anna la Comme und Pietro Bodin, Rosalia Granget und Vincenzo Turchi, Maria Mercier und Pietro Granget, Carolina Grandchamp und Pietro Gobert, Barbara Weiskern und Annibale Barsi, Barbara Scotti und Francesco la Comme, Eva Rottin und Giovanni Grandchamp, Susanna Mittin und Giacomo Heloing.

³⁾ Das Textbuch (*35. 0.38 M.S.) in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. nennt 6 Solopaare, nämlich die Joffroi-Bodin und G. Angiolini, Lucia Fabbris und Onorato Viganò, Camilla Paganini und Francesco Turchi, Giustina Campioni und Giovanni Duprè, Maria Ester Boccherini und Vincenzo Turchi, Teresa Vismara und Antonio Gobert, als Figuren sind genannt Pietro Barsi, Antonio Durval, Monica Elizonin, Andriana Giropoldi, Teresa Grummanin, Antonia Haiming, Lorenzo Hartman, Anna und Giacomo Heloing, Giovanni Hoppe, Giuseppe Hornung, Pasquale Jaquemain, Susanne Mittin, Elena Paganini, Michele Possinger, Agostina Scotti, Ignazio Seve, Francesco Voigt.

⁴⁾ Deutsches Textbuch, übersetzt von J. A. E. v. G. (= Ghelen), Wien, gedruckt mit von Ghelischen Schriften in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. (2968 – A M.S.).

Ungeheuer“ hinter den Kulissen vor sich ging, der Gott der Liebe erregt in Daphne „mit einem seiner Pfeile einen ungemeinen Haß gegen Apollon“, Apollo wieder wird „in die Daphne verliebt gemacht“, nach Daphnes Verwandlung zum Lorbeerbaum schließt der Tanz in dem der Daphne geweihten berühmten Tempel. Starzers Musik ist als *Ballo dell'amore* und *Ballo olandese* erhalten, die wohl zu diesen Balletten gehören¹⁾.

1761 unternahm Angiolini im engen Anschluß an die Gedankenwelt des Wiener Gluck-Kreises den inneren Umbau der Ballettpantomime, indem er diese Kunstart erstmalig und hochpersönlich auf tragische Wirkungen einzuschränken und zu einem lapidaren Ausdruckswesen zu sammeln wußte, durch das sie auf eine neue künstlerische Ebene erhoben wurde. Das Ballett Don Juan oder wie es Angiolini nannte *Le Festin de pierre* wurde denn auch von einer denkwürdigen Programmschrift eingeführt (dessen Förmelung Ranieri Calzabigi zugeschrieben wird)²⁾ und in dieser sind die ästhetischen Ziele eingehend dargelegt. Es handelt sich um Ideen der Zeit, die insbesondere Louis de Cahusac in seinem historischen Traktat von der Tanzkunst 1754³⁾ vertreten hatte, die aber nun mit glühender Begeisterung und eiserner Folgerichtigkeit weitergesponnen und mit genialer Phantasie verwirklicht werden. Die lange vergessene altrömische Pantomimenkunst spornte die Geister zur Nachahmung an, sie heißt nun „Gipfel der Tanzkunst“ und wird als Nachbildung von Sitten, Leidenschaften und Taten der Götter, Heroen und Menschen in rhythmischen Bewegungen und in einer Zeichensprache von eigenartiger Gewalt bewundert. Damit entstehe sozusagen eine fortlaufende Zwiesprache, eine Art stumme Deklamation, berechnet bloß für die Augen, aber in ihrer Verständlichkeit aufs stärkste unterstützt durch die Musik, deren Charakter nach dem Ausdruck der Darstellung zu wechseln habe. Der Verzicht auf gesprochene oder gesungene Verständigung hat zur Folge, daß die Erfassung der Handlung nur mit den Augen erfolgen kann und diese müssen sie daher völlig aufnehmen. Die Einheit des Orts sei somit praktisch unmöglich, der fließende Ablauf der Bühnenvorgänge aber alles. Weitgreifende Stoffe müssen in die Spanne weniger Minuten zusammengedrängt werden, ohne Rücksicht auf die Einheit der Zeit, die Wahrscheinlichkeit gelte als oberstes dramatisches Gebot. Als wesentlich für die Wirkung wird der Anteil der Musik erklärt, denn sie ist es, die spricht, während die Darsteller ihre Gebärden zeigen, ohne sie wäre es ihnen aber nahezu unmöglich, sich verständlich zu machen, je besser sie den Ausdruck findet, desto vollkommener ist das Verständnis. Mit voller Absicht wurde ein trauriger Stoff gewählt, ein Vorwurf von großartiger Erfindung und mit einer schrecklichen Katastrophe, denn es wird bestritten, daß es untersagt sein solle, im Tanz wie in der gesprochenen Tragödie Grauen zu erregen, und es wird verlangt, daß man sich auch im Ballett zu

¹⁾ Besprochen in der erwähnten Dissertation von Lisbet Braun (1923), ohne zeitliche Feststellung und ohne Bezug auf das genannte Textbuch mit seiner Beschreibung der Tänze. In der Ges. der Musikfreunde zu Wien liegen die Klavierauszüge beider Ballette, sie enthalten je eine *Sinfonia* und 23, bzw. 14 Nummern.

²⁾ Textbuch, *Vienne chez Jean Thomas Trattinn MDCCCLXI*, in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. B. E. 8. V. 72, neugedruckt mit Übersetzung in meinem Aufsatz St. z. Mw. 10, S. 6–13.

³⁾ *La danse ancienne et moderne ou traité historique sur la danse, a la Haye 1754.*

Tränen rühren lassen müsse. „Das war aber bisher nicht der Fall, mit Ausnahme unseres Theaters und der Pantomimen meines Meisters, des berühmten H. Hilverding¹⁾. Aber man kann dreist sagen, daß wir bisher nicht mehr als das einfache Alphabet des Tanzes kennen“ und „notgedrungen werden wir unsere heutige Armut eingestehen müssen.“

Angeregt war Angiolini bei seiner Stoffwahl sowohl durch Molières in Wien gespielte Tragödie als auch durch Vorstellungen der deutschen Komödie. Er legte sein Ballett dreiteilig an, ausgestattet wurde es durch Johann Maria Quaglio, in der Musik hat Gluck die Erfüllung der Aufgaben dieser neuen dramatischen Spielart in einer Weise dargeboten, wie sie den hohen geistigen Anforderungen im knappsten Rahmen gerecht wird und zugleich die musikdramatischen Anforderungen ausschöpft. Diese Art einer Musikdramatik kleinsten Formats hat ihn besonders gereizt, ihre hochstehende Verwirklichung wurde unbedingt wesentlich durch ihn gefördert, wie er ihr auch längere Zeit zugewandt blieb, dabei hat er die allgemeine Formfolge zumeist kurzer Tanz- und Charakterstücke gewahrt, wie sie üblich war und bis ins 19. Jahrhundert üblich geblieben ist. In seiner Partitur folgen einer einsätzigen Sinfonia 30 kurze Sätze und eine breit ausgeführte Schlußnummer, die die Katastrophe mit ergreifender Wucht malt. Ich habe früher schon ausgeführt, wie Gluck melodische Fäden durch das ganze Ballett spinnt, wie er sich musikalisch in freien Charaktervariationen ausdrückt und reiche Kleinarbeit ausgießt, wie er am Schluß mit erschütternden Posaunenklängen zur tragischen Wendung aushebt und die Höllenfahrt in einen breiten symphonischen Feuerzauber von zwingender Gewalt einhüllt. Ich konnte auch die Wirkung dieser Musik auf Mozart nachweisen²⁾. Hier möchte ich nur dem groben aufführungspraktischen Unfug entgegentreten, der Glucks Text in einem so wohlausgewogenen Kunstwerk mit aller Unbedenklichkeit mißachtet und nach freiem Ermessen durcheinanderschüttelt oder vermehrt³⁾.

Bereits im 18. Jahrhundert ist die Aufführungspraxis willkürlich mit diesem Ballett verfahren, die Musik wurde schon in Wien stark gekürzt. Ich habe nachgewiesen, daß die gekürzte Fassung (15 Musikstücke) des Klavierauszugs in Wien und der Darmstädter Partitur mit den Aufführungsbemerkungen im Anhang des Szenars aus dem Pariser *Conservatoire* zusammenhängt und habe die Zugehörigkeit im einzelnen bestimmt⁴⁾. Die Wiener Schicksale der Pantomime ergeben die Möglichkeit einer genaueren Einsicht in diese Frage, wenn man die Tätigkeit des Kreises der Ballettmeister um Noverre berücksichtigt. Dabei lassen sich bisher zwei Stufen unterscheiden, einmal die Aufführung im Juni 1772 in Wien in der

¹⁾ In den Briefen an Noverre über die pantomimischen Ballette nennt Angiolini 1773 folgende Pantomimen Hilverdings: *Psyche*, *Pygmalion*, *Circe* und den großmütigen *Türken*.

²⁾ In meinem Mozartbuch S. 142.

³⁾ Die Wiener Staatsoper hat nach meiner Neuausgabe der Partitur das Don Juan-Ballett 1924 aufgeführt, die Balletteinrichtung besorgte der inzwischen verstorbene, phantasievolle Heinrich Kröllner, die Musik wurde ganz durcheinandergebracht, wie ein Vergleich mit dem in der Universal-Edition erschienenen Klavierauszug bezeugt. Das bedeutet ein schweres Unrecht, das durch die Teilnahmslosigkeit der Tagespresse nicht beschönigt werden kann; auch nicht dadurch, daß 1936 die Wiederaufnahme dieser Verstümmelung, und zwar abermals unter verständnislosem Schweigen der Presse, der Öffentlichkeit zugemutet worden ist.

⁴⁾ St. z. Mw. 10 S. 21f.

Einrichtung von Vincenzo Rossi, von der nichts weiter bekannt ist, als daß man eine Kürzung der Musik ebenso annehmen kann, wie eine äußerliche Ausdehnung, etwa auf vier Bilder, und eine drastisch-komische Ausgestaltung der Bedientenrolle. Näher belegt ist die zweite Stufe durch ein Frankfurter Szenar von 1781, das vom Ballettmeister der Böhmschen Gesellschaft Peter Vogt gezeichnet ist¹⁾, also von einem Noverre-Schüler, der mit Böhm 1779 von Wien über Salzburg und Mainz nach Frankfurt gekommen war. Die Salzburger Beziehungen zu Mozart sind besonders zu beachten²⁾. Das Frankfurter Szenar erscheint auf fünf Akte ausgereckt, die Tochter des Gouverneurs heißt *Amarillis* wie im Stegreifstück der Weidnerschen Truppe 1750 in Nürnberg (also nicht *Elvira*), der Diener *Pedrillo* verzeichnet die Eroberung seines Herrn auf ein langes Register (wie später Mozarts Leporello), im zweiten Bild entführt Don Juan die Braut von einer Schäferhochzeit, auch das greift also Da Ponte voraus.

Die Verbindung Angiolinis mit Gluck dauerte an, solange der Florentiner in Wien wirkte; sie betrifft die wichtigen Balletteinlagen zum *Orfeo* von 1762, ferner die Ballettszenen zum *Ezio* von 1763 (eine zwischen *Thetis* und *Peleus* und ein Ballett von Spaniern, die ihre eigenen Frauen in Algier einkaufen), endlich die vier Tanzintermezzi zur komischen Oper *La rencontre imprévue* von 1764, außerdem ist wohl doch vor 1764 die Pantomime *Alessandro* anzusetzen, zu der Glucks Musik erhalten ist (einsätzliche Sinfonia und 8 Tanzsätze, abschließend mit einer breiten Chaconne), Angiolini griff wahrscheinlich auf dieses Ballett zurück, als er 1780 in Verona (*Teatro Filarmonico*) den *ballo eroico pantomimo* aufführte *Alessandro trionfante nelle Indie*. Am 31. Jänner 1765 wurde dann die Pantomime *Semiramis* zur Musik Glucks getanzt, von der wir nun genau wissen, daß sie die Bestrebungen des Don Juan-Balletts fortsetzte, ihr düsterer, „gar zu pathetischer und trauriger“ Charakter hat denn auch die Zuschauer in „Schrecken und Staunen“ versetzt. Angiolini ließ das Programm bei Trattnern drucken, der Titel dieses sehr seltenen Drucks lautet *Dissertation / sur les Ballets pantomimes / des Anciens, / pour servir de Programme / au Ballet Pantomime tragique / de / Semiramis(.) / Composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets / du Théâtre près de la Cour à Vienne, & / représenté pour la première fois sur ce / Théâtre le 31 Janvier 1765. / A l'occasion des fetes / pour le / Mariage de Sa Majeste / le Roi des Romains. / Vienne, / chez Jean-Thomas de Trattner, / Imprimeur de la Cour. / 1765.* ³⁾. Eine deutsche Übersetzung dieser Schrift ist im fünften Stück des zweiten Bands der *Unterhaltungen*, Hamburg, Michael Christian Bock, November 1766 (1. Jahrgang S. 352) erschienen, die im folgenden benützt wird.

Angiolini hat Voltaires Tragödie seiner Pantomime zugrunde gelegt und sie wieder in drei Auftritte zusammengedrängt, wobei der Geist des Ninus beherrschend über der Handlung schwebt. „Er dient mir sehr, mich verstehen zu geben und macht meine Katastrophe wahrhaft schrecklich und tragisch“ sagt Angiolini. Im ersten Bild wird Semiramis von diesem Schatten gepeinigt, zunächst in gräß-

¹⁾ Otto Bacher, Ein Frankfurter Szenar zu Glucks Don Juan, Z. f. Mw. 7.

²⁾ S. meinen Mozart, S. 24.

³⁾ Das Titelblatt enthält noch ein Dystichon von Horaz mit französischer Übersetzung des Père Sanadon. Das seltene Büchlein ist im Besitz von Walter Toscanini, der mir Photoaufnahmen zur Verfügung gestellt hat.

lichen Träumen, dann nach dem Erwachen durch Phantasiegebilde und einen wahren „Paroxismus des Schreckens“, der Höhepunkt ist die Erscheinung einer Hand, die an die Wand schreibt: „Mein Sohn, geh, räche mich! Treulose Gattin, zittre!“ Das zweite Bild ist wie im Don Juan-Ballett eine schau-prächtige Massenszene, Semiramis wählt im Tempel Ninias zum Gatten, entgegen der Einsprache des Oberpriesters Oroes; sobald sie dann den Altar betritt, erhebt sich ein Gewittersturm, bei dem der Blitz in die Statue des Gottes Belus einschlägt. Das dritte Bild spielt im Friedhof der assyrischen Könige, vor dem Grab des Ninus, das Volk opfert dem Belus. Semiramis will den Gatten beruhigen, „kaum berührt sie das Grab, so öffnet es sich und der Geist des Ninus springt hervor“, ringt mit der Königin und reißt sie mit sich hinab in das Mausoleum, das sich dann sogleich wieder schließt. Nun naht sich ahnungslos Ninias, wie er die Grabstelle erreicht, fällt ein Dolch vor ihm nieder und am Grabmal erscheinen die Worte: „Geh! Räche Deinen Vater!“ Die Magier und Oroes bestätigen ihm nun, daß er des Ninus Sohn sei, er erhält das königliche Diadem und den Degen des Vaters, zugleich aber auch den Götterbefehl, in das Grab einzudringen und „die Person, die er dort antreffen würde, als ein den Göttern genehmes Schlachtopfer zu töten“. Während Priester und Volk beten, verschwindet er im Mausoleum. Mit blutigem Dolch kehrt er in äußerster Verwirrung zurück, ihm folgt Semiramis, „blaß, mit zerstreuten Haaren, den Tod im Antlitz“. Ninias wirft sich ihr zu Füßen, beweint sein grausames Geschick und bittet sie um den Tod. Der ihr dargebotene Dolch entsinkt aber der Hand der Königin, „denn sie erkennt in Ninias ihren Sohn“, verzeiht ihm und stirbt. Der Sohn wird am Selbstmord gewaltsam gehindert.

Diese tatsächlich gewagte Balletthandlung, deren Verwirklichung selbst heute noch den größten Schwierigkeiten begegnen müßte, sucht Angiolini durch eine ausführliche Erörterung seiner Ansichten zu stützen, deren Hauptgedanken im folgenden zusammengefaßt seien. Er geht aus von seiner hohen Bewunderung vor der römischen Pantomime, wie sie von Lucian beschrieben wird, und eifert gegen die einseitige Kunstanschauung seiner Zeit, besonders gegen die Mängel der Erziehung der zur Tanzkunst Berufenen. „Niemand unter uns wird glauben, daß ein ordentlicher Kursus von Wissenschaften nötig sei, um ein vortrefflicher Tänzer zu werden.“ Die Tanzkunst sei vielmehr so ausgeartet, „daß wir sie seit langer Zeit bloß für eine Kunst halten, *Entrechats* und *Gambaden* zu machen, nach dem Takte zu springen und zu laufen oder höchstens sich wohl zu tragen, mit Anstand und ohne Verlust des Gleichgewichts zu gehn, die Arme in seiner Gewalt zu haben, malerische und feine Stellungen zu verstehen“. Damit seien aber nur die Anfangsgründe gegeben, wie es grundfalsch wäre, den einen Gelehrten zu nennen, der bloß eine schöne Handschrift habe, ohne imstande zu sein, das Abgeschriebene zu verstehn, geschweige selbst etwas Lesenswerthes zu verfertigen. Dann werden die gebräuchlichen Ballettarten besprochen. Der Grottesktanz bestehe aus beständigem Hüpfen und Springen, meist ohne Takt, er handelt gewöhnlich von Begebenheiten unter Bauern, Viehhirten und Leuten aus dem niedrigsten Pöbel in verschiedenem Nationalkostüm. Das sei die niedrigste Gattung. Nicht weit von ihr halte der komische Tanz, der Liebeshändel

unter Schäfern, Gärtnern, Handwerkern aller Art zum Gegenstand habe, auch gern nationalen oder provinziellen Einschlag aufweise. Hier sehe man zwar nicht die ungestümen Grotesksprünge, dafür beständige *Capriolen*, *Entrechats* und *Gambaden*, unschickliche Luftsprünge, allerdings mit besserer Beobachtung des Takts. „Gewöhnlich unvermögend, sich zu beugen, und das Gleichgewicht zu halten, tanzen sie fast allemal nach lustigen und geschwinden Melodien. Gehen könnten sie nicht einmal, ohne in den langsamen und abgezirkelten Schritt der *Passacaille* zu verfallen.“ Zwischen der grotesken und erhabenen Sphäre liege ferner der sogenannte Halbcharaktertanz. Hirtenleben, Schäferpoesie, Romane, anakreontische und gefällige Erdichtung, „ja alles was die französische Oper hervorgebracht hat“, dient da zum Stoff, von den Tänzern werde Genauigkeit, Behendigkeit, Gleichgewicht, Biegsamkeit und Grazie erfordert. „Hier kommen zuerst, wenn ich so reden darf, die Arme mit ins Spiel.“ Diese Gattung kann schön „leichte und vorbeirauschende“ Gemütsbewegungen anregen. „Was den hohen Tanz eines Duprè, Vestris und ihrer Vorgänger betrifft, so wie es war, ehe Herr Noverre erschien und dieser letzten Gattung das eigentliche Rednerische gab, so weiß jeder, daß sie die schönste, die edelste, aber auch die schwerste ist. Allein, da vor diesem aller Ausdruck ganz und gar daraus verbannt war, indem man das Gesicht des Tänzers, der noch dazu fast allemal allein tanzte, mit einer Maske verhüllte, so konnte sie freilich damals nur sehr mittelmäßig rühren, indem sie nur einige vorbeirauschende Empfindungen von Wollust verursachte.“

Als erhabenste Stufe sei ohne Zweifel der pantomimische Tanz anzusehen, der „sich so weit wagt, daß er sogar die größten tragischen Begebenheiten vorstellt“. Zur Würde und Feinheit der edlen Tanzart geselle sich die auf den höchsten Grad getriebene Gebärdensprache. In diesem tragisch pantomimischen Tanz handle es sich um den Ausdruck, die Redekunst des Tanzes, er entspreche der Tragödie in der Poesie, die Tänzer müssen die Kunst der großen tragischen Schauspieler erreichen. Die Musik sei dabei die Poesie des Balletts, sie sei ebensowenig zu entbehren, wie ein Akteur der Worte entbehren könne. „Gleich den Schauspielern der Alten, die zuweilen auf dem Schauplatz die Gebärden einer Rolle ausdrücken, da indessen ein andrer hinter der Kulisse die Verse deklamierte, so setzen auch wir die Pas, die Mienen, die Attitüden, den Ausdruck auf die Rollen, die gespielt werden sollen, nach der Musik, die uns das Orchester darbietet. Eine solche Musik ist immerhin ebenso schwer zu komponieren, als es schwer ist, den Plan einer Tragödie in Verse zu setzen. Alles muß in dieser Musik reden: sie muß uns behilflich sein, daß man uns versteht: sie ist eine unsrer vornehmsten Triebfedern, die Leidenschaften zu erregen.“

Mit Gluck drängt dabei Angiolini auf enge, straffe Maße. „Die Kunst der Gebärden, die die Reden erstaunlich abkürzt und durch ein einziges ausdrucksvolles Zeichen oft die Stelle einer Menge von Worten vertritt, zieht ihrer Natur nach die Währung der pantomimischen Handlung in die Kürze.“ Die ausschweifendste Erfindungskraft wird dadurch zur knappsten Ausdrucksweise gezwungen. Die stumme Beredsamkeit lasse sich ebensowenig gewaltsam ausdehnen, als etwa eine Sprache, die in einem einzigen Wort eine ganze Redensart einer andern be-

sage. Es sei daher zum Staunen, „wenn man bei Verfertigung pantomimischer Ballette nach wohlüberlegten, richtigen Entwürfen gewahrt wird, wie die Handlung sich in die Enge zieht und uns auf einmal zur Katastrophe bringt.“ So sei in der Semiramis nichts unterlassen, was die Handlung verständlich genug machen müßte, und „gleichwohl währet mein ganzes Ballett nicht länger als zwanzig Minuten.“ Dazu komme, daß der Ballettlibrettist gewöhnlich nur zwei oder drei Haupttänzer habe, so daß er auch keine Episoden einflechten könne. Fünf oder sechs Schauspieler, die einander ablösen, könnten leicht drei Stunden lang deklamieren, allein tanzen könne man nicht gut länger als einige Minuten, denn es sei weit schwerer zu tanzen, als zu deklamieren. Wollte man aber durch die Menge der Tänzer zu Hilfe kommen, so müsse gesagt werden, daß sie derzeit fehlen. Hingegen sei die Verwendung des Ballettkorps notwendig, um die Hauptpersonen ein wenig ausruhn zu lassen, und um die Dauer der Pantomime zu erfüllen. Die ganze fanatische Überzeugung von der Bedeutung seiner Kunst schwingt in dem Satz mit, daß es weit mehr Mühe koste, ein vortrefflicher Pantomimentänzer zu werden, als die gelehrten Sprachen lesen und schreiben zu lernen. Als Stoffkreis für die Pantomime stellt Angiolini die griechische Tragödie zuhächst, vor Verarbeitung der französischen Opern mit ihrem Episodengewirre und Zauberwesen warnt er ebenso wie vor der Verwendung von allegorischen Personen. Das Wesentliche sei, „Affekte zu erregen, nicht bloß die Augen zu belustigen“. Auch seien die theatralischen Aktionen einzuschränken, nicht auszu dehnen. „Wir arbeiten für die Augen, die Gegenstände, die wir abhandeln, müssen wir durch ein Glas betrachten, das alle Strahlen in Einen Punkt zusammenbringt; die geringste kleine Abweichung macht, daß man die Personen, durch die wir Leidenschaften rege machen wollen, aus dem Gesichte verliert. Könnten wir auch selbst die Anzahl der Tänzer nach Wunsch vermehren, damit sie einander ablösen könnten, was würden wir denn anders tun, als das Interesse zerteilen oder zerstreuen? Wenn man in den geringern Rollen einen sehr guten Tänzer auftreten ließe, nachdem man die wichtigern von solchen, die voller Rührung sind, hätte spielen lassen, so würde das Mitleiden, der Schrecken, den man erweckt hat, von der Bewunderung verdrängt werden und das Interesse ganz und gar verloren gehen.“

Glucks Musik zur Semiramis, die von Wotquenne sehr zu Unrecht in den Anhang seines thematischen Verzeichnisses verschoben worden ist, begleitet die Bühnenvorgänge nach einer wieder einsätzigen Sinfonia in bloß 15 knappen Sätzen, sie ist also noch gedrängter, als die zum Don Juan, weiß aber die dämonische Spannung der Handlung schonungslos in Klang zu fassen und hat darin ihre außerordentliche Bedeutung. Die zutiefst verzweifelte Seelenqual der Heldin, die in Wien von der Noverre-Schülerin Nancy Trancard erschütternd gemimt wurde, bewirkt in dieser *Pantomime ohne Tanz*, wie sie bald abfällig bezeichnet worden ist, eine musikalische Charaktersprache knappster Prägung, natürlich wieder unter dramatischer Bindung auseinanderliegender Teile aneinander¹).

Ob Gluck auch Angiolinis Ballettpantomime *Iphigenie* komponiert hat, die am 19. Mai 1765 getanzt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis, wir wissen auch

(¹ Die Partitur Glucks ist ungedruckt, ich bereite ihre Neuausgabe nach den von mir aufgefundenen zeitgenössischen Orchesterstimmen vor.

vom Programm nichts, vielleicht hat sie der Florentiner selbst vertont wie die *Cleopatra* von 1762, die er mit seiner eigenen Musik 1780 in Mailand wiederholte (als *La Morte di Cleopatra*), vielleicht hat schon Florian Leopold Gäßmann die Musik geschrieben, der seit 1764 als Ballettkomponist und Nachfolger Glucks verpflichtet war. Über Angiolinis musikalischen Fähigkeiten gibt das Widmungsstück der Partitur einer Huldigungspantomime zur Krönung Josefs als König von Rom erfreuliche Auskunft; betitelt *Le Muse protette dal Genio d'Austria*¹⁾. Diese Allegorie war keineswegs geeignet, den Musiker anzuregen, die Handlung ist sehr konventionell. Im ersten Bild wurde der Parnaß gezeigt mit Apollo und den Musen, von Künstlern umringt, nach dem Abgang Apollos dringt *L'Ignoranza* mit barbarischem Gefolge ein (Nr. 3) und verwüstet den geheiligten Platz, im zweiten Bild stellt sich Apollo unter den Schutz des in prächtigem Saal thronenden *Genio d'Austria*. Trotz der Mängel des Vorwurfs macht die Musik einen sehr guten Eindruck, der Gehalt steht über einer Durchschnittsleistung, die Technik ist glatt und gepflegt, eine Menge Einzelheiten bekunden liebenswürdige und geistreiche Eigenart. Die Partitur besteht aus einer *Sinfonia* und 9 Sätzen; die wie bei Gluck einsätzliche Sinfonie hält sich an eine sehr knappe, aber vollentwickelte Sonatenform und belegt die Vorliebe für ungeradtaktige Rhythmik, die auch sonst mehrfach zu beobachten ist, gleich der Raketenbeginn (in D) schwingt sich in einem Fünftakter von persönlicher Prägung auf (Schema: Aufstellung, Hauptteil 13 Takte, Seitenteil 15, Durchführung oder Mittelteil 7, Wiederkehr 19 und 13 Takte). Von den 9 Sätzen sind 6 Tänze und Märsche, 3 Handlungsmusiken, nämlich Nr. 3 beim Eindringen der *Ignoranza* in einem freien *Allegro vivace* (g) mit Reprisenanlage und verklingendem Abschluß, Nr. 5 (Anfang Beisp. 5) in einem zweiteiligen *Andantino grazioso* tänzerischen Charakters (erster Teil in e, mit Reprisenbogen, zweiter Teil in G) und Nr. 8 in einem freien *Spiritoso* (G) im zweiten Teil mit einer bezeichnenden Moll-Trübung. Die beiden Anfangstänze verwenden je 2 *Corni Inglesi*, die ich auch bei Starzer nachgewiesen habe. Den schwärmerischen Einschlag in Angiolinis Musik mögen drei Beispiele bezeugen, der Seitengedanke aus der *Sinfonia* (Beisp. 3), der sogleich

3)

2 Ob.

2 Cor. in D

1. Vl.

2. Vl.

(Va.) (Vc.) B.

dolce

for

¹⁾ Handschrift 18. 781 der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl., geschrieben von Champée, Titel und Widmung samt Programm gedruckt.

als Redukt wieder auftritt, dann der Beginn des ersten Satzes (Beisp. 4) und der Anfang von Nr. 5 (Beisp. 5), wobei der auch im weiteren Verlauf beibehaltene Dreitaktschritt zu beachten ist.

4) Cantabile amoroso

2 Corni Inglese

Fag.

Vl.

Va. B. (Vc.)

5) Andantino grazioso

Fag.

Vl.1

Vl.2

Va. B.

pizz.

Wie mir Herr Walter Toscanini mitteilt, liegt in der Privatbibliothek der Familie Coronini di Gorizia unter den *Libri di Musica* der Contessa Sofia Coronini Fagan (1792–1857) die Musik zu 5 Sinfonien Angiolinis (zu den Balletten *Telemaco*, *La Didone abbandonata*, *Pittore* oder *Natura*, *Ariana e Bacco* und *Allecandro*), die noch eingesehen werden müßten, die Bände sind gewidmet *A Madame la Princesse Marie de Beretinka*, der Komponist heißt dreimal *Angullini*, einmal *Angiulini*.

Als Angiolini 1766 von der Kaiserin Katharina II., „die gerne das Feinste und den Gipfel der schönen Künste sehen“ mochte, an ihren Hof nach St. Petersburg verpflichtet wurde, brachte er, wie sich Jakob von Stählin¹⁾ ausdrückt, „an sich selbst, als einem der zierlichsten Tänzer, auch einen sehr geschickten Komponisten mit, da er selbst die Musik zu allen seinen neuen Balletten setzte.“

Von seiner russischen Wirksamkeit hören wir, daß er sich nach dem Krönungs-

¹⁾ Jakob von Stählin, Nachrichten von der Tanzkunst und den Balletten in Rußland 1770, in den Beilagen zum Neuveränderten Rußland, zweiter Teil, von Johann Josef v. Haigold (d. i. August Ludwig v. Schlözer), Riga u. Mienau 1771/72.

fest im Herbst 1766 anlässlich Galuppis Oper *Il Re pastore* mit einer „un-gemeinen“ pantomimischen Darstellung der „ganzen Opera *Didone abbandonata*, die im Frühjahr vorher so sehr gefallen hatte“ (die Musik der Oper war auch von Galuppi) glänzend einführte, dabei waren „die Verwandlungen der Schaubühne dieselben, die in der Oper selbst erschienen waren, sogar die Stadt Karthago in vollem Brande“. 1767 folgte Angiolini dem kaiserlichen Hof nach Moskau und machte da insbesondere durch ein „starkes Ballett nach Altrussischer Tanzart“ Aufsehen, „zu dem er die Musik in ausgeführten russischen Liedermelodien gesetzt“ hatte, 1768 kehrte der Hof nach Petersburg zurück, nach der Genesung wurde der kaiserlichen Herrin am 29. November mit Angiolinis allegorischer Pantomime *Das besiegte Vorurteil* gehuldigt, zu dem der Ballettmeister ein russisches Programm herausgab, dann stattete er noch Galuppis *Ifigenia in Tauride* (1768) und Traettas *Olimpiade* (1769) mit Balletten aus.

Am russischen Hof war wie erwähnt Franz Hilverding Angiolinis Vorgänger gewesen, der „auf bevorzugtes Verlangen der Kaiserin Elisabeth vom Wiener Hof auf etliche Jahre abgelassen worden war“, im Sommer 1764 hatte dieser, nachdem er noch mit einem Adelsballett *Acis und Galathea* viel Ruhm geerntet hatte, Urlaub nach Wien genommen, von dort meldete er im Herbst schriftlich seinen Abschied. Ihm folgte Josef Starzer nach, der in Petersburg Konzertmeister gewesen war, auch ein russischer Zögling Hilverdings Timofej Bublikov, genannt Timoschka, zog nach Wien, „wo er sich ein paar Jahre bei ihm aufgehalten und in der Oper Ballett getanzt hat“, schließlich übersiedelte noch die Tänzerin Santina in die Kaiserstadt zurück, in der sie vor Abgang nach Rußland in eine Skandalaffäre verwickelt gewesen war, sie blieb auch jetzt nur kurz an der Donau, schloß sich an Angiolini an, um in Petersburg als verheiratete Aubri neuerdings ihr Glück zu machen. Hilverding leitete als *Intendente di Macchine, Pittura e Ballo* in Wien bereits am 24. Jänner 1765 die Ballettfestlichkeit der kaiserlichen Familie gelegentlich der Hochzeit Josefs mit Maria Josefa von Bayern im *salon des batailles* zu Schönbrunn; in der Pantomime *Le Triomphe de l'Amour* wirkten die Erzherzogin Maria Antoinette und die Erzherzöge Maximilian und Ferdinand mit, das Gemälde von Nouguez, das diese Schäferszene festhielt, nahm Maria Antoinette als Kindheitserinnerung später mit nach Frankreich. Die Musik zu dieser Ballettkantate schrieb Gaßmann, der im gleichen Jahr auch Hilverdings heroisches Ballett *Enea in Italia* vertonte. Es wurde mit Hasses Oper *Remolo et Ersilia* in Innsbruck¹⁾ bei der Hochzeit des Erzherzogs Leopold getanzt und erinnerte an die Hochzeit des Äneas mit Lavinia²⁾.

Als Hilverding am 2. Febr. 1765 im Burgtheater mit seinem Ballett *Les amans protégés par l'amour* zuerst wieder vor das Publikum getreten war, hatte er „einen so allgemeinen Applauso, daß das Handklatschen fast nicht mehr auf-

¹⁾ Textbuch in der Musik-S. der Wiener Nat.-Bibl. (568. 723 – B M.S.) nach dem Vortitel gedruckt *In Vienna, Nella Stamperia di Ghelen*.

²⁾ Äneas – *Le Pique* – wird von seiner Mutter Venus – Mad. Binetti – im Verein mit Amore – Mlle. Decamp – und den drei Grazien – Mad. Viganò, geborene Boccherini, Mlle. Metilde Boccherini und Mlle. Isabella Viganò – mit den von Vulkan verfertigten Waffen bekleidet

hören wollte“. Er erhielt in der Folge die erste Pachtung des Kärntnertortheaters, die er vom 31. März 1766 an nur durch etwas mehr als ein Jahr ausübte, natürlich unter Bedacht auf die Pflege des Bühnentanzes. Gerühmt wurde besonders das Ballett *Der Triumph des Frühlings*, in dem Zephir auf glänzender Wolke zu Flora herabstieg, das zärtliche Stelldichein der beiden aber durch die eifersüchtige Wut des Boreas gestört wurde, der mit schrecklichem Ungestüm zur Rache herannahte; den Liebenden kam die Bildsäule des Vertumnus zu Hilfe, sie belebte sich und verscheuchte den Störenfried.

Im Burgtheater wurde damals als berühmter Gast Gaetano Vestris begrüßt, von dem schon zu Beginn dieses Kapitels die Rede war, am 11. Jänner 1767 hat er dort „*l'histoire de Medée en pantomime* nach heutiger Art repräsentiert“; das war wohl Noverres Stuttgarter Pantomime *Medée et Jason*, mit der Musik Johann Josef Rudolphs, die man in Wien noch nicht kannte. Als Gaetano Vestris im Herbst 1767 wieder nach Wien kam, tanzte er am 10. September in Faviers beliebtem Ballett *Die Vergötterung des Herkules*, in dem der Titelheld auf dem Scheiterhaufen von den Flammen verzehrt und dann in den Olymp aufgenommen wurde. Zu dieser Zeit war Hilverding bereits an Vermögen und Gesundheit schwer geschädigt von der Theaterdirektion zurückgetreten¹⁾ und die neue Direktion Alflisio hatte als Ballettmeister Johann Georg Noverre berufen, mit dem ein neuer Abschnitt für das Wiener Ballett beginnt. Noverre leitete schon die Ballettaufführungen bei den Vermählungsfestlichkeiten am 9. und 10. September 1767 und er wußte das Publikum rasch zur Siedehitze der Begeisterung zu entflammen.

Sonnenfels spendet in seinen Briefen über die Wienerische Schaubühne 1768 der neuen Erscheinung uneingeschränktes Lob, er preist das „Wunderwerk“ seiner Ballette, die „das Prächtigeste“ vom Wiener Theater darstellen, Noverre wird „beinahe der Erschaffer seiner Kunst“ genannt, er „hat uns das Gesetzbuch der Tanzkunst entworfen, er mag sich gefallen lassen, daß ich ihn nach seinen eigenen Gesetzen beurteile“. In seiner Wiener Wirksamkeit 1767 bis 1774 vermochte der Franzose allerdings den Gipfel seiner Eigenart zu erreichen und rauschenden Beifall zu erwecken, seine Auffassung weicht aber beträchtlich vom älteren Standpunkt ab. Über sie und über den Streit mit Angiolini²⁾ soll gesondert berichtet werden.

und dadurch ermutigt. So geschmückt empfängt er Lavinia – Mad. Santina Aubri –, die ihm von Latino – H. Binetti – zugeführt wird. Die Hochzeitszeremonie wird durch das plötzliche Eindringen des Königs der Rutuler, Turnus – H. Tranquart –, gestört, dieser droht mit Krieg und Verderben, Aeneas stellt sich ihm aber zum Zweikampf, der hinter den Kulissen stattfindet, während Lavinia verzweifelt. Das Siegeszeichen, das endlich erschallt, gilt dem trojanischen Helden, dieser wird von Venus herangeleitet und die Vermählungsfeier nimmt ihren Fortgang.

¹⁾ Hilverding starb am 30. Mai 1768.

²⁾ Gasparo Angiolini starb nicht 1796, sondern nach W. Toscanini in Mailand am 6. Febr. 1803, er betätigte sich als Republikaner, wurde am 29. Mai 1800 nach Cattaro verbannt, kehrte aber am 6. Juli 1801 befreit nach Mailand zurück. Seine Gattin Teresa war am 31. Oktober 1792 in *Cormanno nella Villa Malgacciata*, 59 Jahre alt, gestorben.

Totenschau für das Jahr 1937

zusammengestellt von Kurt Taut

Abkürzungen der benutzten Quellen¹⁾

AM — Archiv für Musikforschung (Leipzig)
 AM — Acta Musicologica (Kopenhagen)
 AMZ — Allgemeine Musikzeitung (Berlin)
 DBJ — Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)
 DMk — Deutsche Musikkultur (Kassel)
 DTZ — Deutsche Tonkünstler-Zeitung (Mainz)
 Eu — Euphonia (Hilversum)
 H — Die Harmonie (Wolfenbüttel)
 LZ — Literar. Zentralblatt f. Deutschland (Leipzig)
 MA — Musical America (New York)
 MC — Musical Courier (New York)
 MDO — Musica d'Oggi (Milano) (Zürich)
 MdSMG — Mittell. d. Schweizer. Musikforsch. Gesellsch.
 Mé — Le Ménestrel (Paris) (Göttingen)
 MGKK — Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst
 MiW — Musik in Württemberg (Ludwigsburg)
 MK — Musiker-Kalender (Hesse-Stern)
 MKi — Musik und Kirche (Kassel)
 MMR — Monthly Musical Record (London)
 MO — Musical Opinion (London)

MQu — The Musical Quarterly (New York)
 MT — The Musical Times (London)
 Mu — Die Musik (Berlin)
 Musa — Musica Sacra (Regensburg)
 Muz — De Muziek (Amsterdam)
 MW — Die Musik-Woche (Berlin)
 NMbl — Neues Musikblatt (Mainz)
 NZ — (Neue) Zeitschrift für Musik (Regensburg)
 Org — Organum (Berlin)
 RdeM — Revue de Musicologie (Paris)
 RM — La Rassegna Musicale (Torino)
 RMB — La Revue Musicale Belge (Bruxelles)
 RMI — Rivista Musicale Italiana (Milano)
 RMTZ — Rheinische Musik- und Theater-Ztg. (Köln)
 Si — Signale (Berlin)
 SMbl — Schweizer. Musikpäd. Blätter (Zürich)
 SMZ — Schweizerische Musikzeitung (Zürich)
 SSZ — Sächs. Sängerbundes-Ztg. (Leipzig)
 Sy — Symphonia (Hilversum)
 ZK — Zeitschrift für Kirchenmusiker (Dresden)

AAGAARD, Thorvald, Musikpädagoge und Komponist. † 22. März in Kopenhagen (59). Musikbladet II. No. 2. S. 6-7 (mit Porträt auf d. Titelblatt).

ALBERT, Fritz, Pianist, Leiter der Ortmusikerschaft der Stadt Cuxhaven. † 11. Mai in Cuxhaven. MK LX, 20; MW V. Nr. 24. S. 15.

ALDRICH, Richard, Musik-Kritiker der „New York Times“. † 2. Juni in Rom (73). MMR LXVII, 138; MT LXXVIII, 561-62; 654; RM X, 237.

ALVIN, André (Nekola), Violinist. † 22. Dezember in Paris. MMR LXVIII, 58.

AMFT, Georg, Kgl. Musikdirektor, Studienrat, langjähriger Seminarlehrer in Habelschwerdt i. Schles., Volkaliend-Kenner. † 9. Juli in Bad Altheide (64). Cäcilia (Neisse) XLIV, 90-91; MK LX, 20; Musa 189; NZ 942; Org XXXVII, 24.

ANDREA, Gennaro Maria D', Pianist. † 24. Juli in Buenos Aires (77). La Silurante Musicale (Buenos Aires) V. No. 18. S. 3 (mit Porträt); Rosario Musical (Rosario, Brasilien) III. No. 29. S. 2.

APEL, Augustin, Seminarmusiklehrer in Heiligenstadt. † 18. Januar in Heiligenstadt (69). Org XXXVII, 7.

ASHTON, Algernon, Komponist und Musikschritsteller. † 10. April in London (77). MMR LXVII, 90; MO LX, 725; MT LXXVIII, 464.

AUTORI, Fernando, Opernsänger (Bariton). † 4. Oktober in Firenze (53). MDO XIX, 355; MMR LXVII, 234; MT LXXVIII, 996; MW V. Nr. 44. S. 9.

BACHMANN, Hermann, Heldenbariton, Spielleiter an der Staatsoper in Berlin. † 5. Juli in Berlin (74). AMZ 466; Mé XCIX, 253; MK LX, 20; Mu XXIX, 816; MW V. Nr. 29. S. 13; NZ 1056; RMTZ 62; 73; Si 459.

BADINI, Ernesto, Sänger (Tenor). † 6. Juni in Milano (61). MDO XIX, 275.

BALTHASAR, Karl, Pfarrer D. theol., Vorsitzender d. Landesverbandes Sachsen-Anhalt f. Kirchenmusik. † 14. Juni in Halle a. S. (69). Die evang. Kirchenmusik in d. Prov. Sachsen III, 67-68; AMZ 450; LZ LXXXVIII, 575; NZ 942.

BANKWITZ, Arthur, Professor Dr., Komponist. † in Berlin. MK LX, 20; Si 428.

BARRATT, Richard, Präsident der „Northamptonshire Organists' Association“ und des „Northampton Symphony Orchestra“. † in Kingsbridge (52). MO LX, 447.

BASY, Alexander, Musik-Manager, Pianist u. Balalaikaspieler. † 13. Januar in New York. MA Vol. LVII. No. 2. S. 32.

¹⁾ Wichtige Mitteilungen für die Totenschau verdanke ich neben den ausländischen Mitarbeitern an der Bibliographie den Angehörigen der verstorbenen Musiker. — ²⁾ Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei durch ein Komma getrennte Zahlen aufeinander, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift.

- BATAILLE**, Louis-Charles, Professor, Gesangspädagog und Musikkritiker. † Mé XCIX, 272; AMZ 683; Si 606.
- BAUBERGER**, Alfred, Kammersänger, ehemals Mitglied d. Bayer. Staatsoper. † 18. Mai in München (71). AMZ 360; NZ 842.
- BAVIN**, J. T., Organist und Musikpädagoge. † 20. Juni in Berkhamstedt. MMR LXVII, 138.
- BAYLIS**, Lilian Mary, Manager von „Old Vic and Sadler's Wells“. † 25. November in London (63). MMR LXVII, 234; MT LXVIII, 1077–78.
- BÉDART**, Georges, Professor Dr., Dozent an der Universität Lille, Orgelsachverständiger. † in Bordeaux. MO LX, 991.
- BEDDOE**, Dan, Oratorien-Sänger. † 27. Dezember in New York (74). MMR LXVIII, 58; MO LXI, 535.
- BEEKER**, Willem, Leiter des Rigaer Liederkranzes. † 17. September in Riga (60). MW V. Nr. 44. S. 9; Sänger, wacht! IX, 61; Si 606.
- BELLWIDT**, Emma, Konzertsängerin, Gesangspädagogin. † 28. August in Frankfurt a.M. (58). NZ 1168.
- BERGMANN-HAWIR**, Hans, Opernsänger am Nationaltheater zu Weimar. † 16. März in Weimar (59). DBJ XLIX, 123.
- BERGSTRÖM-SIMONSSON**, Anna Katarina, Musikpädagogin. † 30. Januar in Stockholm. Skolmusik <Stockholm> I, 2–3; Kyrkosångsförbundet <Uppsala> II, 13–14.
- BERNAUER**, Josef, Regierungsrat, Professor, Präsident d. Landesgruppe Oberösterreich d. Österr. Musiklehrerschaft, Musikpädagoge und Komponist. † 13. März an den Folgen einer Operation in Linz (73). Mitteilungen d. Österr. Musiklehrerschaft VII. Nr. 4. S. 1; Musica <Wien> VIII. Nr. 9. S. 19.
- BERTIG**, Walter, Geschäftsführer der Konzertsäle in der Lützowstraße in Berlin. † 5. November in Berlin (65); Si 639.
- BIANCO**, Pieretto [Piero Bortoluzzi Bianco], Bühnenmaler, szenischer Direktor an der Scala in Mailand. † 7. März in Bologna (60). MDO XIX, 117; MA Vol. LVII. No. 5. S. 32.
- BOECK**, August de, Direktor des Konservatoriums in Mecheln <Malines>, flämischer Komponist. † 9. Oktober in Merxtem (72). La Revue Musicale XVIII, 453–54; AMZ 634; LZ LXXXVIII, 959; MMR LXVII, 234; MT LXXVIII, 996; LXXIX, 117; MW V. Nr. 44. S. 9; NZ 1296; RM X, 419; RMTZ 82; Si 590.
- BÖHME-KÖHLER**, Auguste, Gesangspädagogin. † 8. Februar in Leipzig (81). Leipziger Neueste Nachrichten vom 10. u. 12. Febr. 1937; NZ 346; SMBl XXVI, 105.
- BOESE**, Hildegard, Harfenistin des Oberschles. Landestheater-Orchesters. † 20. Februar in Beuthen (31). MW V. Nr. 10. S. 10.
- BOLLER-BUSER**, Max, Mitinhaber des Musikverlags Hug & Co. in Zürich. † 4. November in Zürich (57). SMZ LXXVII, 609.
- BOLTE**, Johannes, Professor Dr., Literaturhistoriker. † 25. Juli in Berlin (79). Das dt. Volklied <Wien> XXXIX, 112–13; Zeitschr. d. Vereins f. d. Geschichte Berlins LIV, 101–02; Sudetendt. Zeitschr. f. Volkskunde X, 170; LZ LXXXVIII, 720.
- BORLAND**, John Ernest, Mus. Doc., Musikdirektor am „Bermondsey Settlement“ u. Organist an „St. Botolph“, Bishopsgate. † 17. Mai in Bromley Road, S. E. (71). MMR LXVII, 114; MO LX, 809; MT LXXVIII, 561.
- BOSSHART**, Robert, Komponist. † 21. April in Ruvigliana bei Lugano (38). MK LX, 20; NZ 527; 584; RMTZ 35.
- BOSSI**, Alfredo, Präsident des „Consortio Nazionale Fonomeccanico“ u. Vicepräsident der „Federazione Internaz. dell'Industria fonografica“. † 16. März in Milano. MDO XIX, 159.
- BRECHT**, August, Dr., Rechtsanwalt u. Notar, Gründer des „Sächs. Sängerbundes“ u. Ehrenkreisführer des Sängerkreises Leipzig. † 11. März in Leipzig (59). Leipziger Neueste Nachrichten vom 13. u. 14. März 1937; SSZ. Jg. 1937. Nr. 6. S. 80.
- BREDSCHNEIDER**, Willy, Operettenkomponist. 16. Februar in Berlin (48). AMZ 126; DBJ XLIX, 117; MK LX, 20; MMR LXVII, 90; Mu XXIX, 456; MW V. Nr. 9. S. 18; NZ 348; RMTZ 21; Si 146.
- BRICHT**, Balduin, Professor, Nestor der Wiener Musikkritik. † 11. März in Wien (84). Anbruch XIX, 144; MMR LXVII, 138.
- BRIEFS**, Heinrich, Musikdirektor, Leiter d. Städt. Singvereins in Kleve. † 1. April in Kleve (73). Allgem. Sänger-Ztg. <Frankfurt a. M.> XXXI, 57; AMZ 226; MK LX, 20; MW V. Nr. 19. S. 8; NZ 582; RMTZ 29; Si 251.
- BRÜCKL**, Anton, Bratschist am Stadtorchester in Turku (Åbo). † 16. Juni in Turku (66). Muusikerilehti. Jg. 1937. Nr. 6.
- BROWN**, Mary Helen, Komponistin. † 23. Januar in Brooklyn (71). MA Vol. LVII. No. 3. S. 272.
- BRUGNOLI**, Attilio, Pianist und Komponist, Lehrer am „Conservatorio di Firenze“. † 10. Juli in Bolzano (56). MDO XIX, 275; 283–86; Il Musicista IV, 118; RM X, 287; Mé XCIX, 236; La Silurante Musicale <Buenos Aires> V. No. 18. S. 16.
- BUNNING**, Herbert (Gaudet), Komponist. † 26. November in Thundersley <Essex> (74). MMR LXVIII, 26.
- BURN**, John Henry, B. D., Rektor von Whatfield <Suffolk>, Orgelbauforscher und Musikschriftsteller. † 26. Juli in Whatfield b. Ipswich (79). MO LX, 1083; MT LXXVIII, 836.
- BURRA**, Peter James Salkeld, Musikkritiker an den „Times“. † 27. April durch Flugzeugunfall. MMR LXVII, 114; AMZ 387; MW V. Nr. 23. S. 9; NZ 842.
- CAIN**, Henry, Librettist von Massenet, Dupont, Giordano, Alfano, Honegger und Ibert. † im November in Paris (80). MDO XIX, 427; RM X, 419.
- CAPTICK**, John Walton, Hornist. † 27. April in Cambridge (78). MMR LXVII, 114.
- CARAVAGLIOS**, Cesare, Volksliedforscher. † 15. Januar in Roma. MDO XIX, 77.
- CHAPELLE**, Jules, Komponist. † in Paris (73). Mé XCIX, 32; MMR LXVII, 66.
- CHARDON**, Franz, Klavierpädagoge, Lehrer am Konservatorium zu Bern. † 27. Dezember in Bern (47). SMBl XXVII, 17–18.
- CHENERY**, W. A., Musikverleger, leitender Direktor der Firma J. & W. Chester. † MT LXVIII, 1078.

- COBBETT, Walter Wilson, Violinist, Gründer der „Chamber Music Association“. † 22. Januar in London (89). MA Vol. LVII. No. 3. S. 272 <mit Porträt>; MMR LXVII, 42; MO LX, 395; 436; MT LXXVIII, 175–76; RM X, 75.
- COITH, Ernst, chem. Kgl. Kammermusiker, Schüler von Joachim. † (85). NZ 348.
- COLOMBO, Cavaliere Emilio, Violinist u. Orchesterleiter. † 24. November in London (63). MMR LXVII, 234; MT LXVIII, 1078.
- CONRAD, William, Kontrabassist, ehemals am „Bilse-Orchester“ in Berlin u. am „Queen's Hall Orchestra“ in London. † 8. April in New York. MO LX, 815.
- CRIBEILLET, Louis, französ. Komponist. † Mé XCIX, 280.
- CUNNINGHAM, Marta, Sängerin (Sopran), Begründerin der „Not Forgotten Association“. † in ihrem Heim Ladbroke Road, Holland Park, W. MO LX, 974; MT LXXVIII, 163.
- CURTIS, Ernesto de, Liederkomponist <„Santa Lucia“>. † 31. Dezember in Neapel (62). MDO XX, 39; AMZ '38, 63; MMR LXVIII, 90; Mu XXX, 360; Si '38, 70; SMBI XXVII, 72; Volk. Musikerz. IV, 103.
- CZAJANEK, Eduard, sudetendeutscher Operettenkomponist. † in Berlin. AMZ 667; MK LX, 20; MW V. Nr. 45. S. 10; Si 639.
- DAGAUD, Abbé Joseph, Gründer und Leiter der „Schola Cantorum“ in Arles. † (66). MMR LXVII, 66.
- DAHINDEN, P. Chrysostomus, O. S. B., Kapellmeister u. Stiftsorganist des Stifts Engelberg. † 17. Oktober im Kantonsspital in Luzern. Der Chorwächter LXII, 213–14.
- DARBY, George Ernest, Mus. Doc. † 13. Januar in Wolverhampton (63). MMR LXVII, 42.
- DAUBRESSE, Mathilde, Musikschriftstellerin. † in Paris. Mé XCIX, 256.
- DAUFFENBACH, Wilhelm, Kaplan, Textdichter der Oratorien „Die heilige Elisabeth“ u. „Das Lebensbuch Gottes“ von Josef Haas. † 12. März im St. Josephs-Hospital in Bochum (48). Der Chorwächter LXII, 118; Musica divina XXV, 128; Musa 105; 119–20.
- DAVIS, Henry J., Chormeister u. Organist an der „Christ Church“ in Bath. † MO LX, 549.
- DE FEO, Franco, Komponist. † 19. Februar in Giovinazzo. MDO XIX, 117.
- DEMÉNY, Dezső, päpstlicher Kämmerer, Professor, Lehrer an d. Franz Liszt-Musikhochschule in Budapest, Kirchenkomponist. † 9. November in Budapest (66). AMZ 714; MMR LXVIII, 26; Si 656.
- DE MORSIER, Louis, Direktor der „Soc. An. des Éditions Ricordi“ in Paris. † 23. Dezember in Paris. MDO XX, 39.
- DILLER, Margarete, erste Vorsitzende d. „Reichsverb. Dt. Tonkünstler u. Musiklehrer“, Ortsgr. Danzig. † 24. Mai in Danzig (79). NZ 842.
- DONINI, Agostino, Maestro, Professor, Lehrer der „Cappella Musicale di S. Maria Maggiore“ u. Lehrer am „Istituto Musicale“ von Bergamo. † 8. Februar in Verolanuova (82). MDO XIX, 77; MMR LXVII, 90.
- DORP, Margarete, Opernsängerin und Bühnenschriftstellerin in Chemnitz. † 12. Dezember 1936 in Chemnitz (50). NZ 237.
- DOUSTE DE FORTIF, Louise, Sängerin; war mit Liszt und Gounod befreundet. † im Januar in St. Merryn <Cornwall> (73). MMR LXVII, 42; MO LX, 436; MT LXXVIII, 176.
- DRESSER, Marcia van, Lieder- und Opernsängerin (Mezzo-Sopran). † 11. Juli in London. MMR LXVII, 162; MO LX, 1051–52 <mit Porträt>; MT LXXVIII, 755.
- DRÜGPOTT, Johannes, Musikdirektor, Musikpädagoge u. Komponist. † 9. Februar in Düsseldorf (58). NZ 348.
- EDDY, Clarence Hiram, Organist und Komponist. † 10. Januar in Chicago (85). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32 <mit Porträt>; MO LX, 548.
- ELKIN, William W. A., Musikverleger, Gründer der Firma Elkin & Co. † 15. Januar in London (74). MMR LXVII, 42; MO LX, 469; MT LXXVIII, 176; 219–20 <mit Porträt>.
- ELLIS, Charles A., Manager des „Boston Symphony Orchestra“, Opern-Impresario. † 14. März im Ritz-Carlton Hotel in Boston (80). MA Vol. LVII. No. 6. S. 16; 32 <mit Porträt>.
- ENGELHARD, G. E. Oscar, Städt. Organist, Pianist u. Musiklehrer in Biel. † 8. August in Biel (64). SMBI XXVI, 257–59.
- FALKNER, Julie, Operettensängerin, langjähriges Mitglied der Städt. Bühnen Graz. † im April in Gleisdorf b. Graz (69). DBJ XLIX, 125.
- FALTIS, Evelyn, Komponistin, Korrepetitorin am Deutschen Opernhaus in Berlin und bei den Bayreuther Bühnenfestspielen. † 13. Mai in Wien, beerdigt in Bayreuth (50). AMZ 360; MK LX, 20; MMR LXVII, 138; MW V. Nr. 23. S. 9; NZ 842; Si 396.
- FALVO, Rodolfo, Komponist neapolitanischer Volksgesänge. † 4. Dezember in Napoli (63). MDO XIX, 427.
- FAUCHET, Paul, Professor, Musiktheoretiker, Lehrer am Pariser Konservatorium. † 12. November in Paris. Mé XCIX, 312; MMR LXVII, 234.
- FELIS, Paolo, Professor, Musikpädagoge und Komponist. † 25. Januar in Berlin (74). MK LX, 20.
- FERRANTI, Giuseppe, Komponist. † in Piacenza (47). MDO XIX, 239; RM X, 287.
- FEUCHT, Walter, Opernsänger. † 8. Dezember 1936 an den Folgen eines Autounfalls in Danzig (39). AMZ 174; MK LX, 20; MW V. Nr. 11. S. 9.
- FIEBACH, Otto, Universitätsmusikdirektor, Musikpädagoge, Schriftsteller u. Komponist. † 10. September in Königsberg i. Pr. (86). NZ 1256–57; 1296; AMZ 602; LZ LXXXVIII, 864; MK LX, 20; MMR LXVII, 210; Mu XXX, 67; RMTZ 73; Sänger, wacht! IX, 70; Si 560; SMBI XXVI, 329.
- FINGER, Alfred, Professor, Kammermusiker. † 9. April 1936 in Wien (81). Mitteilgn. d. Österr. Musiklehrerschaft VII, 13–14.
- FLINT, Mary H., Musikschriftstellerin. † 5. März in New York (90). MA Vol. LVII. No. 5. S. 32.
- FLUX, Neville, Captain, Musikdirektor, Leiter der „Royal Engineers“. † 19. Januar in Gillingham <Kent> (57). MMR LXVII, 42.

- FORSTÉN, Ellen Rosina, Klavierpädagogin am Konservatorium in Helsinki. † 18. Oktober in Helsinki (70).
- FOSTER, Muriel, Sängerin (Alt). † 23. Dezember in London (60). MMR LXVIII, 58; MO LXI, 421 <mit Porträt>; MT LXXIX, 67.
- FRANCIS, George Joseph, Chormeister und Organist in Sunninghill. † in Sunninghill (85). MO LX, 549.
- FRANKO, Sam., Violinist und Dirigent. † 8. Mai in New York (80). MMR LXVII, 138.
- FUHRMEISTER, Fritz, Pianist und Komponist; Schüler von Kullak u. Liszt. † in Berlin (75). AMZ 95; MK LX, 20; NZ 348; 462; RMTZ 21; Si 99; Die Tonkunst – Dt. Sängertztg. XLI, 97–98.
- GANG, Paul, Oberlehrer, Organist. † 14. September in Berlin (56). MK LX, 20; Org XXXVII, 17–18.
- GENNARELLI, Emilio, bekannter Herausgeber von „Canzonetten“. † 19. März in Napoli. MDO XIX, 159.
- GERHARDT, Ferdinand, Professor, sudetendeutscher Komponist. † 26. September in Reichenberg i. Böhmen. (89). AMZ 667; LZ LXXXVIII, 912; MW V. Nr. 44. S. 9; NZ 1298; RMTZ 92; Si 606.
- GERMAN, Sir Edward, Komponist. † 11. November 1936 in London (74). <Nachtrag> MO LX, 401; 785; The Perform. Right Gazette V, 251–52.
- GERSHWIN, George, Komponist. † 11. Juli an den Folgen einer Operation in Hollywood (38). AMZ 514; MDO XIX, 315; Mé XCIX, 237; MMR LXVII, 162; MO LX, 974–75; MT LXXVIII, 755; RM X, 286; Rytmer <Kopenhagen>. Sept.-Heft 1937. Titelporträt. S. 2; Schweizer Instrumentalmusik XXIX, 389; A Zene <Budapest>. Jg. 1937. S. 292.
- GIESSWEIN, Max, Kgl. Württ. Kammersänger. † im Februar in Berlin (73). AMZ 307; DBJ XLIX, 119; MK LX, 20; MW V. Nr. 18. S. 9; NZ 722; RMTZ 48.
- GIGLIUCCI, Mario Graf, Musikfreund, Sohn der berühmten Sängerin Clara Novello. † 18. Januar in Firenze (90). MA Vol. LVII. No. 4. S. 32; MO LX, 436.
- GIORGINI, Aristodemo, Sänger <Tenor>. † 19. Januar in Napoli. MDO XIX, 77.
- GLÄSER, Paul, Kirchenmusikdirektor, Komponist. † 4. April in Großenhain i. Sa. (66). ZK XIX, 36–37; 40; AMZ 226; LZ LXXXVIII, 336; MK LX, 20; MMR LXVII, 114; NZ 582; 722; Allgem. Sängertztg. (Frankfurt a. M.) XXXI, 57; SSZ. Jg. 1937. S. 154–55; Si 251.
- GLEIZE, Lucien, Vice-Präsident der „Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques“. † Mé XCIX, 184.
- GMEINER, Rudolf, Gesangspädagog und Konzert-sänger. † 12. Juni in Stuttgart (57). AMZ 420; MK LX, 20; NZ 942; RMTZ 59.
- GÖHLER, Robert Hermann, sächs. Stabsmusikmeister. † (56). NZ 842.
- GRAF, Ernst, Professor, Organist am Berner Münster, Musikschriftsteller. † 19. August in Bern (51). Der Evangel. Kirchenchor <Spiez> XLII, 49–50; Das Orchester <Einsiedeln> IV, 177–78; SMBI XXVI, 257 bis 258; SMZ LXXXVII, 484–85 <mit Porträt>; AfM II, 504; AMZ 514; LZ LXXXVIII, 767; MGKK XLIII, 63; MK IX, 240; MMR LXVII, 186; 234; Mu XXX, 72; NZ 1168; RMTZ 73.
- GRANÉR, Cyrus Teodor, Musikpädagoge. † 27. August in Stockholm. Kyrkosångsförbundet <Uppsala>, III, 67.
- GREENE, Harry Plunket, Konzert- u. Oratorien-sänger (Bariton). † 19. August 1936 in London (71). Nachtrag: MMR LXVIII, 113; MT LXVIII, 1062.
- GRESSE, Professor, Sänger, Lehrer f. Gesang am Pariser Konservatorium. † Mé XCIX, 88.
- GRETSCHER, Philipp, Komponist. † 17. Januar in Stettin (77). AMZ 63 <Porträt auf d. Umschlag der Nr. 2 vom 5. Febr.>; MW V. Nr. 10. S. 10; VI. Nr. 4. S. 51 <mit Porträt>; NZ 207–08; Dt. Sängerbundes-Ztg. XXIX, 88; MK LX, 20; MMR LXVII, 114; Mu XXXIX, 528; RMTZ 12; Pauliner-Zeitung <Leipzig> XLIX, 60.
- GRONOSTAY, Walter, Komponist f. Filmmusik und Musikschriftsteller. † 10. Oktober in Berlin (30). AMZ 635; Der Dt. Film II, 129; DMK II, 255; LZ LXXXVIII, 959; MK LX, 20; Mu XXX, 144; 254; NMBI XVI. Nr. 31. S. 2; RM X, 385.
- GRONSKI, Genia, Koloratursängerin. † in Bremen. NZ 93.
- GÜNTHER, Anton, Erzgebirgischer Volksänger und Mundartdichter. † 29. April. Mitteldt. Blätter f. Volkskunde XII, 103–08; SSZ. Jg. 1937. S. 152–54; LZ LXXXVIII, 431.
- GÜTSCHOW, Otto, Kammermusiker, Mitglied des Städt. Orchesters Dortmund. † 9. August in Dortmund (47). MW V. Nr. 34. S. 4.
- GÜTTER, Walter, Fagottist des Sinfonieorchesters in Philadelphia. † in Philadelphia (42). MW V. Nr. 21. S. 15; NZ 722.
- GULAND, Wilhelm, Kammermusiker a. D., Hornist, Mitglied des Städt. Orchesters in Heidelberg. † 24. Juni in Heidelberg (74). MW V. Nr. 31. S. 9.
- GURNEY, Ivor Bertie, Komponist und Dichter. † 26. Dezember in Dartford <Kent> (47). AMZ '38, 112; MMR LXVIII, 41–46; 58; MO LXI, 402; 438; MT LXXIX, 67; Music & Letters XIX, 2–17; NZ '38, 339.
- HADLEY, Henry, Dirigent und Komponist. † 6. September in New York (65). AMZ 619; MMR LXVII, 186; RMTZ 82; Si 574.
- HADOW, Sir William Henry, „Vice-Chancellor“ der „Sheffield University“, Musikforscher u. Komponist. † 8. April in London (77). English Church Music VII, 77–78; The Consort <Haslemere> IV, 1; MMR LXVII, 90; MO LX, 725; MT LXXVIII, 404 bis 406 <mit Porträt>; 464; Music & Letters XVIII, 236–38; RM X, 148.
- HÄLBIG, Ernst, Tenorbuffo, Spielleiter der Städt. Bühnen Kiel. † 24. Februar in Kiel (51). DBJ XLIX, 121.
- HAGGERTY-SNELL, Ida, Gesangs- und Klavierpädagogin. † 19. Januar in New York (74). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32.
- HANN, Lewis, Kammermusiker <Viola>. † 30. Januar an d. Folgen einer Operation in Cheltenham. MO LX, 524; 532.
- HARTMANN, Karl Heinrich, Domkapellmeister, Orgelvirtuos u. Glockensachverständiger, war Mitwir-

- kender <seit 1867> in den Konzerten des Frankfurter Museums Orchesters. † 30. Oktober in Frankfurt a. M. (88). AMZ 700; Liturgie u. Kirchenmusik VIII, 95; MW V. Nr. 46. S. 8; NZ 1418; 1420; RMTZ 92; Si 639.
- HATTON, A. P., Musikschriftsteller und Kritiker. † (54). MO LX, 436.
- HAWLICZEK, Frieda, Opernsängerin. † 30. Juni im Auguste Viktoria-Heim in Swinemünde (77). DBJ XLIX, 128.
- HAZENBERG, Roel, holländischer Dirigent. † 6. August in Groningen (31). AMZ 590; MK LX, 20; MMR LXVII, 210; Si 506.
- HECKER, Hermann, Kammermusiker <Kontrabassist> an den Städt. Bühnen in Lübeck. † 14. Juni in Lübeck (63). MW V. Nr. 33. S. 5 <mit Porträt>.
- HEINRICH, Oskar Karl, Kapellmeister, Schüler von Arthur Nikisch. † 14. Mai in Löhne-Obernbeck i. Westf. (70). DBJ XLIX, 126.
- HEINTZE, John, Pianist und Komponist. † 7. Mai in Stockholm.
- HELMBACH, Ernst, Opernsänger i. R., zuletzt am Stadttheater zu Stettin. † 5. September in Stettin (62). DBJ XLIX, 131.
- HENDERSON, William James, New Yorker Musikkritiker. † 5. Juni in New York (81). MMR LXVII, 138; MT LXXVIII, 562; 654.
- HEROLD, Vilhelm, Opernsänger (Heldentenor) an der Kopenhagener Oper. † 15. Dezember in Kopenhagen (72). AMZ '38, 16; MT LXXIX, 68; Si '38, 39.
- HERRMANN, Albert, langjähriger Heldenbariton d. Städt. Oper in Chemnitz. † 6. April in Chemnitz (63). DBJ XLIX, 124; MK LX, 20; NZ 582; 722.
- HETTICH, M. Amédé Louis, Professor, Gesangsmeister am Pariser Konservatorium u. Herausgeber einer Gesangssammlung. † 5. April in Paris (81). Mé XCIX, 120; MMR LXVII, 114; RM X, 192.
- HEYDE, Ehrhard, Violinist, ehemals erster Konzertmeister der Sächs. Staatskapelle, Mitglied des Gewandhaus- und Kaimorchesters. † 13. Oktober in Dresden (54). Leipziger Neueste Nachrichten vom 19. Okt. 1937; AMZ 667; MW V. Nr. 44. S. 10; Si 624.
- HICKOX, Edwin John, Organist. † 20. September in Bagshot (68). MMR LXVII, 186.
- HIEBER, Theodor, Opernsänger, ehem. Mitglied der Berliner Staatsoper. † 6. Januar in Berlin (61). Die Bühne. Jg. 1937. S. 65; DBJ XLIX, 116; AMZ 31; MMR LXVII, 66; NZ 348; Si 51.
- HIESER, Helene, Kammer Sängerin <Alt>, Mitglied des Stuttgarter Opernensembles. † 21. Dezember in München (84). AMZ '38, 32; Mu XXIX, 360.
- HIRSCHLER, Julius, Professor, ehemals Pringeiger im Orchester von Johann Strauß. † 14. Januar in Wien (78). Musica <Wien> VIII. Nr. 7. S. 17.
- HIRTH, Luise, Konzertsängerin und Gesangspädagogin. † 12. Juli in Berlin (59). Si 459.
- HITZIG, Albert, Kapellmeister des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern. † 19. Juni in Heidenheim a. d. Brenz (52). MW V. Nr. 26. S. 15; Nr. 28. Titelseite; AMZ 436; 498; MK LX, 20; Mu XXIX, 816; NZ 842; RMTZ 59; Si 411.
- HÖHRMANN, Wilhelm, Konrektor, Organist an der Christus- u. Lukaskirche in Wanne, Chorleiter. † 29. Dezember in Wanne (64). Der Evangel. Kirchenmusiker XXII, 15.
- HÖRIG, Bruno, Oberlehrer und Kantor. † 12. Mai in Freiberg (74). ZK XIX, 48.
- HÖRÜGEL, Paul, Inhaber der Harmonium- u. Piano-forte-Fabrik M. Hörügel, Leipzig. † 18. Oktober in Gr. Stöbnitz bei Altenburg i. Thür. Leipziger Neueste Nachrichten vom 22. Okt. 1937.
- HOFFMANN, Baptist, Kammsänger. † 5. Juni in Bad Kissingen (72). AMZ 466; MK LX, 20; MMR LXVII, 162; Mu XXIX, 816; NZ 942; RMTZ 62; Si 428.
- HOFFMANN, Hugo, Dr., bearbeitete das Textbuch zu Friedr. Kloses „Ilsebill“. † 16. Juli in Karlsruhe (85). NZ 1056.
- HOFMANN, Clemens Bruno, Oberlehrer u. Kantor i. R. † 23. Dezember in Freiberg (62). ZK XX, 8.
- HOLLINSHEAD, Redferne, Tenorist an der „Grace Church“ in New York. † 7. Oktober in Yonkers <New York> (52). MO LXI, 338.
- HUBAY, Jenő von [Eugen Huber], Direktor d. Franz Liszt-Musikhochschule in Budapest, Violinist u. Komponist. † 12. März in Budapest (78). Nouvelle Revue de Hongrie <Budapest> XXX (VI), 348–50; Protestáns Szemle. Jg. 1937. Nr. 6 <Budapest>; Tükör. Jg. 1937. Nr. 4 <Budapest>; Ünnepe. Jg. 1937. Nr. 12 <Budapest>; A Zene <Budapest>. Jg. 1937. Nr. 10; 11/12; AMZ 174; 187–88; MA Vol. LVIII. No. 6. S. 32 <mit Porträt>; MDO XIX, 117; Mé XCIX, 104; MK LX, 20; MMR LXVII, 90; MO LX, 725; MT LXXVIII, 370; Mu XXIX, 528; Musica <Wien> VIII. Nr. 9. S. 19; Il Musicista IV, 54; Dt. Musiker-Ztg. (Teplitz-Schönau) XIX, 47; MW V. Nr. 15. S. 8; NmbI XVI. Nr. 26. S. 4; NZ 462; RM X, 118; RMB XIII. No. 6. S. 15; RMTZ 21; Si 179; SmbI XXVI, 105; SMZ LXXVII, 196; Sy XX, 63.
- HUBI-NEWCORBE, Georgeanne, vielkomponierte englische Balladendichterin. † 18. Dezember 1936 in Purley (93). MO LX, 416.
- HUGHES, Herbert, Musikkritiker am „Daily Telegraph“ u. Komponist. † 2. Mai in Brighton (55). MMR LXVII, 114; MO LX, 785; MT LXXVIII, 464.
- HULLAH, Francis, LL. D., Musiker, Sohn des Komponisten John Hullah. † 27. Januar in Worthing (81). MO LX, 527; 534.
- HUPPERTZ, Gottfried, Kammsänger, Filmkomponist. † 7. Februar in Berlin (49). MMR LXVII, 90; Mu XXIX, 456; NZ 462.
- HUTCHINGS, William Thomas, Chormeister u. Organist an St. John's, Banbury. † (68). MTLXXVIII, 996.
- JABLONSKI, Albert, Opernsänger. † im April auf dem Weg zur Filmarbeit in Berlin (39). DBJ XLIX, 125.
- JÄGER, Anna, Opernsängerin (Sopran), Ehrenmitglied des Opernhauses zu Frankfurt a. M. † im Februar in Frankfurt a. M. (75). DBJ XLIX, 119; MMR LXVII, 90; Mu XXIX, 456; NZ 348.
- JAEGLE, Eugen, Oberbürgermeister i. R., Ehrenführer des Sängergaues Schwaben im DSB. † 7. Dezember 1936 in Heidenheim (65). NZ 237.

- JAKSCH, Josef A., Hofrat, Ehrenvorstand des Wiener Schubert-Bundes, Vorstand des Ostmärk. Sängerbundes, verdient um das 10. Sängerbundesfest 1928 in Wien. † 15. Februar in Wien (75). AMZ 126; MK LX, 20; Mu XXIX, 456; Musica <Wien> VIII. Nr. 8. S. 17; MW V. Nr. 12. S. 13; NZ 462; Si 146.
- JANCOVICH, Augusto, Violinist, Gründer des „Quartetto Triestino“, Lehrer am Konservatorium zu Triest. † 7. Februar in Trieste (58). MDO XIX, 77; MMR LXVII, 66; RM X, 75.
- JOHNSON, Herbert Morris, Vizepräsident u. „General-Manager“ der „Chicago Civic Opera Company.“ † 16. März im „Alexian Brothers Hospital“ in Chicago (59). MA Vol. LVII. No. 6. S. 32 <mit Porträt>.
- JOSEPHSON, Walther, Professor, Kgl. Musikdirektor, Leiter des Duisburger Städt. Gesangsvereins und der Sinfonie- u. Chorkonzerte. † 22. Oktober in Duisburg (69). AMZ 667; RMTZ 92; Si 624.
- JOZUUS, Paul, Professor, Rektor des „Latvijas Konservatorija“ zu Riga. † 3. Dezember in Riga (64). Si 715.
- JUILLARD, Frederick A., Direktor der „Metropolitan Opera Company.“ † MT LXXVIII, 756.
- KEARTON, T. Wilfred, Tenor. † 17. Juni in Redhill. MMR LXVII, 138; MT LXXVIII, 653-54.
- KEMENES [Kotraschek], Arthur, Professor, Oboist am Kgl. Ungar. Opernhaus, Lehrer an der Franz Liszt-Musikhochschule in Budapest. † 5. Januar in Budapest (46).
- KLAER, Reinhold, Begründer und Direktor des „Klaerschen Konservatoriums.“ Organist an der Kirche zu Blankenese. † 24. Dezember in Blankenese NZ '38, 223.
- KLIČKA, Josef, Professor, Pianist, Dirigent u. Komponist; Orgel-Lehrer am Tschech. Staats-Konservatorium zu Prag. † 30. März in Prag (81). AMZ 307; MDO XIX, 159; MK LX, 20; MMR LXVII, 114; NZ 582; 722; SMI XXVI, 186.
- KLUGE, Albert, Professor, Schüler von Felix Draeseke, Lehrer für Gesang, Klavier und Theorie am Dresdener Konservatorium, Komponist. † 2. Juli in Dresden (72). AMZ 466; MK LX, 20; Mu XXIX, 816; Si 443.
- KLUGER, Josef, Dr., Generalabt der Österr. Kongregation der Reg. Lat. Augustiner Chorherren, Propst des Stiftes Klosterneuburg bei Wien, Mitglied des Präsidiums d. Gesellsch. d. Musikfreunde u. d. Wiener Konzerthausgesellschaft, Freund Anton Bruckners. † 9. November in Klosterneuburg (72). Der Kirchensänger XXXVIII, 23; Musica divina XXVI, 10-13; NZ '38, 102.
- KNAUER, Georg, Professor, Violinist, Lehrer an der Akademie d. Tonkunst in München. † 7. Februar in München (61). AMZ 111; MK LX, 20; NZ 348; RMTZ 21.
- KÖRLING, Johan Felix August, Musikpädagoge u. Komponist. † 8. Januar in Halmstad. Vår sång <Stockholm> X, 3; Skolmusik <Stockholm> I, 3.
- KOHLERT, Daniel, Seniorchef der bekannten Musikinstrumentenfabrik. † 24. Januar in Graslitz (73). Deutsche Musiker-Zeitung <Teplitz-Schönau> XIX, 27.
- KONCZ, János, Professor, Violinist, Lehrer an d. Kgl. Ungar. Franz Liszt-Musikhochschule in Budapest. † 16. Januar in Budapest (41).
- KRAUS, Felix von, Dr., Wagner-Sänger, Mitglied der Staatl. Akad. d. Tonkunst in München. † 30. Oktober in München (67). AMZ 675; MK LX, 20; MW V. Nr. 46. S. 8; NZ 1373-74; 1418; RMTZ 92; Si 639; 642-43.
- KREBS, Karl, Professor Dr., Musikkritiker an der „Vossischen Zeitung“ und am „Tag“, Lehrer für Musikgeschichte an der Hochschule f. Musik in Berlin. † 9. Februar in Berlin (80). AMZ 111; <Würdigung z. 80. Geb. Ebenda. S. 70-71>; LZ LXXXVIII, 192; MMR LXVII, 90; Mu XXIX, 528; MW V. Nr. 8. S. 11; NmbI XVI. Nr. 25. S. 10; NZ 348; RMTZ 12; Si 130; SMI XXVI, 89.
- KÜCHLER, Ferdinand, Violin-Pädagoge. † 24. Oktober in Leipzig (70). Leipziger Neueste Nachrichten vom 26. u. 27. Oktober; SMI XXVII, 5-7; AMZ 700; MK LX, 20; MW V. Nr. 46. S. 8; NZ 1420; RMTZ 92; Si 624; SML LXXVII, 611.
- KUTZNER, Albert, Kammersänger (Operetten-Tenor), Leiter der Pensionsanstalt f. Bühne, Film u. Rundfunk. † im Juni in Berlin-Charlottenburg (60). AMZ 436; Die Bühne. Jg. 1937. Nr. 15/16. S. 398; DBJ XLIX, 128; MK LX, 20; NZ 944; Si 428.
- LACOSTE, Georges, General-Direktor der „Musique du Cercle Militaire de Paris“, Komponist. † Mé XCIX, 192.
- LANGE, Hermann, Kammervirtuos, ehemals Soloklarinetist der Dresdener Hof- u. Staatskapelle. † 1. April in Dresden (74). MK LX, 20; MW V. Nr. 16. S. 16.
- LANGE, Otto, Oberlehrer i. R., Kantor an St. Andreas zu Leipzig. † 1. Oktober in Leipzig (63). Leipziger Neueste Nachrichten vom 3. Oktober 1937; NZ '38, 102.
- LEBAIL, Albert, franz. Komponist. † Mé XCIX, 152.
- LENZ, Hermann, Musiklehrer am Gymnasium u. Lyzeum, Kantor an der „Sylvestrikirche“ in Wernigerode, Leiter der „Singakademie“ u. d. MGV. „Harmonie“. † 16. April in Wernigerode (68). Org XXXVII, 7-8.
- LENZ, Lydia, Professor, Lehrerin für Klavierspiel an der Staatl. Hochschule für Musikerziehung, Berlin. † 28. Dezember in Berlin. DTZ XXXIV, 135.
- LEON, Lucie, Pianistin und Klavierpädagogin am Pariser „Conservatoire National de Musique“. † 9. Januar in Paris (56). Mé XCIX, 40.
- LEONCAVALLO, Gastone, Violinist und Dirigent, Bruder R. Leoncavallos. † 6. Januar in Montefoscoli (63). MA Vol. LVII. No. 4. S. 32.
- LEWICKI, Ernst, Professor Dr. phil. h. c., Diplom-Ingenieur, Vorsitzender und Gründer des Mozartvereins in Dresden, Mozartforscher. † 28. Oktober in Dresden (74). AMZ 683; LZ LXXXVIII, 1008; MK LX, 20; MW V. Nr. 46. S. 8; Si 594; 606.
- LIBERT, Henri, Organist an der Basilika von Saint-Denis. † Bulletin trimestr. des Amis de l'Orgue IX. No. 30/31. S. 98-99; Mé XCIX, 40; MMR LXVII, 66.
- LIEBHOLD, Else, Sängerin (Sopran). † 7. April in Dresden (53). MK LX, 20; NZ 582; RMTZ 35.

- LING, Richie, Opernsänger (Tenor). † 5. März im „Lambs Club“ in New York (70). MA Vol. LVII. No. 5. S. 32; MO LX, 725.
- LINNEMANN, Rudolf, Mitinhaber des Verlags Kistner & Siegel in Leipzig. † 11. Juni in Leipzig an den Folgen einer Operation (66). Leipziger Neueste Nachrichten vom 13. u. 15. Juni 1937; NZ 942; Si 459.
- LIPSKI, Stanislaw, Pianist und Komponist, Lehrer am Krakauer Konservatorium. † im September in Kraków (57).
- LITOLFF, Richard, Inhaber des Musikverlags Henry Litolf in Braunschweig. † 26. Dezember in Braunschweig (69). AMZ '38, 16; DMk II, 391; DTZ XXXIV, 86; 108; Mé C, 14; MMR LXXVIII, 58; MO LXI, 535; Mu XXX, 288; Musica <Wien> IX. Nr. 7/8. S. 25; NZ '38, 222; Si '38, 39.
- LITTONEN, Mathias Väinö, erster Flötist im Rundfunkorchester in Helsinki, Bibliothekar. † 25. Juni in Helsinki (46). Muusikerilehti. Jg. 1937. Nr. 6.
- LIZELL, Gustaf, Domprobst, Professor, Förderer der Kirchenmusik, Bruder von Sven Lizell. † 16. Februar in Uppsala (62). Vår Sång X, 51-52 <mit Porträt>.
- LOOSE, Heinrich, Kontrabassist, Mitglied des großen Funkorchesters Berlin. † 31. Oktober in Berlin (58). MK LX, 20; MW V. Nr. 46. S. 8.
- LUBA, Pia von, Opernsängerin; von 1915 bis 1931 am Staatstheater in Schwerin. † 15. April in Wien an Blutvergiftung (44). DBJ XLIX, 125.
- LUCAS, Janet, Mitglied des „Lucas-Streich-Quartetts“. † 8. Juni in St. Leonards-on-Sea. MMR LXVII, 138.
- LUCCIA-STEINBACH, Emma, Sängerin. † in Zürich (82). MK LX, 20; NZ 582.
- LÜTGENDORFF-LÜNBURG, Willibald Leo Freiherr von, Professor, Kunstmaler; schrieb ein Werk über die „Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart“. † 31. Dezember in Weimar (80). AMZ '38, 32; MO LXI, 535; Mu XXX, 360; Si '38, 55; The Strad. Vol. XLVIII, 466; 468.
- LURTZ, Oswald, Sängerbundes-Ehrenchormeister des ehem. Zwickauer Gausängerbundes. † 3. März in Zwickau (71). SSZ. Jg. 1937. Nr. 7. S. 91-92.
- LUTTER, Heinrich, Professor, Pianist u. Klavierpädagoge, Schüler von Hans v. Bülow und Liszt. † 11. Oktober in Hannover (83). Hannoverscher Kurier v. 12. Okt. 1937. Beilage <Th. W. Werner>; AMZ 635; Der Kirchensänger XXXVII, 144; MK LX, 21; Mu XXX, 144; MW V. Nr. 44. S. 10; NZ 1296; RMTZ 82; Si 574.
- LUTZ, Léon, Chanoine, Ehrenpräsident der „Union Ste.-Cécile“ zu Straßburg. † 16. September in Straßburg. Caecilia <Strassburg> I, 125-28 <mit Porträt>.
- MAGRATH, Charles J., Opernsänger (Baß). † 19. November in Hankham, Pevensy <Sussex> (72). MMR LXVII, 234; MT LXXXVIII, 1078.
- MAGRI, Don Pietro, Kappell-Direktor von Bari u. Vercelli, Organist u. Komponist. † 24. Juli in Oropa (64). MDO XIX, 315; MMR LXVII, 210; RM X, 287.
- MALM, Henning Hugo, Opernsänger. † 5. Dezember in Stockholm.
- MANOFF, August von [Freiherr v. Cnobloch], Opernsänger <Heldenbariton>. † im Februar in Bühl i. Bad. (65). DBJ XLIX, 119; MK LX, 21; MW V. Nr. 11. S. 9-10.
- MATTHAY, Mrs. Tobias [Jessie (Janet) Henderson Kennedy], Pianistin. † 14. April in High Marley, Haslemere. MO LX, 725; 969; 974; 1062; MT LXXXVIII, 464.
- MAYR, Richard, Kammersänger (Bassist). † 1. Dezember 1935 in Wien (58). [Nachtrag]: Die Bühne. Jg. 1937. Nr. 460. S. 42-43.
- MAZZA, Manlio, Pianist u. Klavierpädagoge. † 3. Februar in Firenze (48). MDO XIX, 77.
- McKENZIE, Colin, Violinist und Violaspieler, Begründer des „Edinburgh String Quartet“. † in Edinburgh (75). MT LXXXVIII, 756.
- McNAUGHT, Clara Weybret, Pianistin. † (78). MT LXXXVIII, 370.
- MELARTIN, Erkki (Erik Gustav), Professor, Direktor des Konservatoriums in Helsinki, Komponist. † 14. Februar in Helsinki (62). Musikkittieto. Jg. 1937. S. 19-20; Suomen Musiikkilehti. Jg. 1937. S. 52-53; AMZ 126; LZ LXXXVIII, 192; MK LX, 21; MMR LXVII, 90; MO LX, 810; Mu XXIX, 456; MW V. Nr. 9. S. 9; NZ 462; RM X, 148; RMTZ 12; 21; Si 146; SMBl XXVI, 89.
- MEL-BONIS, Madame (Madame Albert Domange), Komponistin. † 18. März in Paris (80). Mé XCIX, 120; MMR LXVII, 90.
- MELVILLE, Winnie, Sängerin. † 19. September in London (42). MMR LXVII, 186.
- METZ, Karl, Musikdirektor, Komponist; machte sich verdient um das Musikleben Vorarlbergs. † 17. Dez. in Feldkirch. Mitteilgn. d. Österr. Musiklehrerschaft VIII. Nr. 2. S. 5-6.
- MIDDLETON, Heber Henry Livingston, Mus. Doc., Organist. † 22. Januar in Potters Bar, Herts. (65). MMR LXVII, 66.
- MILLS, Charles Henry, Mus. D., F. R. C. O., Pianist, Organist, Kapellmeister u. Komponist. † 23. Juli in Madison, Wisc. (64). MMR LXVII, 162; MO LX, 1062; MT LXXXVIII, 755.
- MISCHEL, Albert, Kapellmeister am Städt. Opernhaus, später am Operntheater in Frankfurt a. M. † 30. August in Frankfurt a. M. (69). AMZ 516; MMR LXVII, 210; NZ 1168; Si 506.
- MÖCKEL, Max, Reichsinnungsmeister d. Verb. Dt. Geigenbauer, Geigenbauer. † 26. März in Berlin (63). AMZ 226; DTZ XXXIII, 213; Dt. Instrumentenbau-Ztg. XXXVIII, 114; Dt. Militär-Musiker-Ztg. LIX. Nr. 16. S. 6-7; Musik-Instrumenten-Ztg. XLVII, 62; Si 235; Die Unterhaltungsmusik LV, 417-18; Zeitschr. f. Instrumentenbau LVII, 221-22.
- MÖCKEL, Otto, Geigenbaumeister. † 23. Januar in Berlin (68). AMZ 62; DTZ XXXIII, 162; MA Vol. LVII. No. 3. S. 272; Mé XCIX, 49; MK LX, 21; Mu XXIX, 384; NZ 237; RMTZ 12; Si 67; SMBl XXVI, 89; Die Unterhaltungsmusik <Artist> LV, 124; 394.
- MÖLLER, Mathias P., amerikanischer Orgelbaumeister. † 13. April in Hagerstown, Maryland (81). MO LX, 834.
- MOORE, Henry Keatley, Pianofortebauer, Inhaber der Firma Moore & Moore. † 11. August in Croydon (90). MMR LXVII, 162; MO LX, 1099-1100.

- MOTZAN, Otto, Komponist. † 14. Januar in New York (57). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32.
- MOUZELARD, Théophile, Organist an Notre Dame in Namur. † 12. April in Namur. Musica Sacra <Bruges> XLIV, 167.
- MÜCKENBERGER, Hilmar, vogtländischer Heimatdichter und Komponist. † 14. Mai in Plauen i. V. (82). AMZ 451; Mu XXIX, 816; MW V. Nr. 24. S. 15; NZ 842.
- MUTSCHLER, Ignace, Chordirigent und Organist. † 22. September in Matzenheim i. Els. Caecilia (Straßburg) LI, 20.
- NYSTRÖM, Carl Wilhelm, Pianofortefabrikant. † 28. Juli in Karlstad.
- OVERBECK, Helene, Lieder- und Oratoriensängerin. † 3. September in Naumburg (83). AMZ 546; 602; MK LX, 21; NZ 1168; RMTZ 73; Si 560.
- OELSNER, Curt, Musikalienhändler. † 25. Februar in Leipzig (54). Leipziger Neueste Nachrichten vom 7. März 1937.
- OHE, Adele aus der. Lisztsschülerin. † in Berlin (73). AMZ 780; Si '38, 23.
- OLFFER, Curt, Leiter der „Operettenbühne Lustspielhaus“, München. † (77). MW V. Nr. 44. S. 10.
- OSMOND, Cuthbert Edward, Organist und Chormeister an der „St. Alban's Abbey“. † 12. Januar in Salisbury (32). MMR LXVII, 42; MO LX, 443; MT LXXVIII, 176.
- PACHMANN, Adrien de, Jurist, Sohn Wladimir v. Pachmanns u. der australischen Pianistin Maggie Oakley. † 12. Dezember in Paris. MO LXI, 535.
- PACINI, Padre Leonardo, Komponist. † 13. April im „Convento di San Francesco“ in Viareggio (52). MDO XIX, 199; MMR LXVII, 114; RM X, 148.
- PÄGLOW, Martha, Opernsängerin am Bremener Staatstheater. † im März in Bremen (43). DBJ XLIX, 124.
- PAMIES, Paulette, spanische Ballettmeisterin, Leiterin d. Oper in Barcelona, Lehrerin d. Pawlowa. † (87). AMZ 226; Si 268.
- PARKER, Robert C. M. G., Dirigent, Organist an der „St. Paul's Pro-Cathedral“ in Wellington u. Musikpädagoge. † 20. Februar in Wellington, New Zealand (90). MMR LXVII, 90; MO LX, 740; MT LXXVIII, 370, 464.
- PASETTI, Leo, Professor, Ausstattungsdirektor der Bayerischen Staatstheater. † 24. Januar in München (54). AMZ 68; 514; Bühnentechn. Rundschau. Jg. 1937. Nr. 1/2. S. 22–23 <mit Porträt>; DBJ XLIX, 117–18 <mit Porträt>; Leipziger Neueste Nachrichten vom 25. Jan. 1937; MA Vol. LVII. No. 3. S. 272; MK LX, 21; Mu XXIX, 384; MW V. Nr. 8. S. 11; NZ 237; 1138–40; RM X, 75; Si 99.
- PASSADORO, Fausto, Gründer u. Direktor der „Columbia Fonografica Italiana“, ein Pionier der Mechanischen Musik. † Ende 1936 in Milano. MDO XVIII, 418.
- PASZKOWSKI, Wladyslaw Zadora, Sänger (Baryton). † im April in Lwów (75).
- PEEL, Gerald Graham, Liederkomponist. † 16. Oktober in Bournemouth (60). MMR LXVII, 210; MO LXI, 243; MT LXXVIII, 996.
- PEMBAUR-ELTERICH, Maria, Pianistin u. Klavierpädagogin. † 30. Januar in München (67). AMZ 95; Leipziger Neueste Nachrichten vom 4. Febr. 1937; MK LX, 21; NZ 348; RMTZ 21.
- PETERS, Guido, Komponist u. Pianist. † 11. Januar in Wien (70). AMZ 46; MK LX, 21; MW V. Nr. 11. S. 10; NZ 348; RMTZ 12; Si 83.
- PFEIFFER, Otto, Violinist und Musikpädagoge an der Kantonschule in St. Gallen. † 9. Juni in St. Gallen (50). SMBl XXVI, 193; 202; AMZ 466; MK LX, 21; NZ 1056.
- PFEIFFER, Theodor, Lehrer f. Komposition u. Kontrapunkt am Gregoriushaus in Aachen, Kirchenkomponist. † 29. Dezember 1936 in Aachen (61). – Nachtrag: Musa LXVII, 64.
- PICCHI, Italo, Opernsänger <Baß>, Direktor der Opern-Abteilung des „College of Music“ in Cincinnati. † 3. Januar in Cincinnati (60). MA Vol. LVII. No. 1. S. 32.
- PIEHLER, Emil, Sänger, ehem. Chorführer der Dresdener Staatsoper. † 16. Mai in Dresden (71). NZ 842.
- PIERNÉ, Gabriel, Komponist. † 17. Juli auf seinem Landsitz Ploujean in der Bretagne (Côtes du Nord) (72). AMZ 466; LZ LXXXVIII, 719; MDO XIX, 315; Me XCIX, 240; MK LX, 21; MMR LXVII, 162; MO LX, 974; MT LXXVIII, 755; Mu XXIX, 816; MW V. Nr. 31. S. 9; Mercure de France <Paris> XLVIII, 181; 390–94; Le Monde Musicale XLVIII, 152; Dt. Musiker-Ztg. <Teplitz-Schönau> XIX, 113; NZ 1056; Das Orchester <Einsiedeln> IV, 160; La Revue Musicale XVIII, 286–87; RM X, 287; RMI XLI, 545; RMTZ 62; Rosario Musical <Rosario, Brasilien> III. No. 29. S. 2; Schweizer. Instrumentalmusik XXVI, 402; La Silurante Musicale <Buenos Aires> V. No. 18. S. 16; Si 459; SMBl XXVI, 249; Sy XX, 125; A Zene <Budapest>. Jg. 1937. S. 292.
- PLASCHKA, Wenzel, Chormeister der Teplitzer Liedertafel, Chorregent der Schönaner St. Elisabethkirche, Komponist. † 4. Januar in Berschkowitz bei Prag (68). Deutsche Musiker-Zeitung <Teplitz-Schönau> XIX, 21.
- PLATZBECKER, Heinrich, Professor, Musikschriftsteller u. Komponist. † 10. April in Dresden (77). AMZ 275; Leipziger Neueste Nachr. v. 15. April 1937; MK LX, 21; MMR LXVII, 114; NMBl XVI. Nr. 27. S. 10; NZ 722; RMTZ 29; Si 299; SMBl XXVI, 186.
- POTTHOF, Ernst, Kgl. Musikdirektor, Pianist und Komponist; Musikpädagoge, seit 1902 Lehrer am Wuppertaler Konservatorium. † 31. Mai in Wuppertal (65). AMZ 387; MK LX, 21; MW V. Nr. 25. S. 15; NZ 842; RMTZ 48; 59.
- PRÉE, Maria August, Kammervirtuos, Hornist d. Sächs. Staatskapelle. † 27. März in Dresden (66). MK LX, 21; NZ 582.
- RANZATO, Virgilio, Violinist u. Komponist. † 19. April in seiner Villa bei Como (54). Dmk II, 136; MDO XIX, 199; MMR LXVII, 114; MO LX, 1068; MW V. Nr. 23. S. 9–10; RMX, 148.
- RAVEL, Maurice, Komponist. † 28. Dezember in einer Klinik in der Rue Boileau in Paris (62). Les Beaux Arts <Bruxelles> v. 21. I. 37; Me XCIX, 364; C, 1–3; Le Monde Musicale XLVIII, 3–5; 19–20; Musique & Instruments XXIX, 21; AMZ '38, 9; The Chesterian XIX, 65–69; Dmk II, 391; DTZ XXXIV,

- 86; 104; LZ LXXXIX, 48; Leipziger Neueste Nachr. v. 30. Dez. 1937; MC Vol. CXVII. No. 2. S. 28; MDO XX, 39; 79–82; Mittelgn. d. Österr. Musiklehrerschaft VIII. Nr. 2. S. 15; MMR LXVIII, 33–37; 58; MO LXI, 393–94; MT LXXIX, 22–24; 67–68; 117; Musical Courier CXVII. No. 2. S. 28; Mu XXX, 360; Muzyka Polska V, 2–9; Neue Leipziger Ztg. v. 30. Dez. 1937; NMbl XVII. Nr. 33. S. 2–3 <mit Bildnis>; NZ '38, 223; RM X, 419; XI, 23–25; 63–80; Si '38, 39; SMbl XXVII, 24; 27–28; SMZ LXXVIII, 51; 129; 137–38; Sy XX, 6–7; A Zene <Budapest>. Jg. 1937. Nr. 4–5.
- REDHEAD, Alfred Edward, Chorleiter, Organist u. Komponist. † 17. Juli in Rannmore Common, Eppingham (82). MMR LXVII, 162; MO LXI, 63; MT LXXVIII, 836.
- RÉE, Susanne geb. Pilz, Professor, Pianistin. † 22. Februar in Wien (74). Mitteilungen d. Österr. Musiklehrerschaft. VII. Nr. 7. S. 8.
- REEVES, William, Musik- und Buch-Verleger. † 2. Mai in London. MO LX, 1006.
- REHBERG, Willy, Professor, Klavierpädagoge, Pianist u. Komponist. † 21. April in Mannheim (73). AMZ 290; DTZ XXXIII, 208; MK LX, 21; MMR LXVII, 114; MW V. Nr. 19. S. 9; NMbl XVI. Nr. 27. S. 2; 9; NZ 582; 584; Das Orchester <Einsiedeln> IV, 103; RMX, 237; RMTZ 35; Si 299; SMbl XXVI, 129; 137; 164–65; SMZ LXXVII, 260; Süddt. Sänger-Ztg. XXXI, 155–56; Der Weihergarten <Mainz>. Jg. 1937/38. Nr. 1. S. 7 <mit Bildnis>; Jg. '38. Nr. 1. S. 4.
- REHBOCK, Johannes, Klavier- und Orgelbauer. † 27. Dezember in Oldenburg (81). AMZ '38, 16; Si '38, 23.
- REITMAYR, Otto, Opernsänger am Staatstheater zu Bremen. † 1. April in Bremen an Blutvergiftung (39). DBJ XLIX, 124.
- RENART-VERNAUT, Mme, Professorin am „Conservatoire National de Musique de Paris“. † in Paris. Mé XCIX, 256.
- REYMOND, Henri, Professor, Lehrer am Konservatorium in Lausanne, Kritiker u. Komponist. † 22. Januar in Lausanne (74). MMR LXVII, 66.
- REYNOLDS, Charles T., Mus. Doc. † 23. August in Birkenhead (72). MMR LXVII, 186.
- RICHARDSON, Stephen, Chormeister u. Organist an der „St. Ninian's Cathedral“ in Perth <Australien>; leitete die „St. Andrews Choral Society“ und „Forfar Choral Union“. † im Juli in Perth. MT LXXVIII, 836.
- RICHTER, Franz Erdmann, Musikpädagoge. † 1. Oktober in Minden i. Westf. (61). MW V. No. 44. S. 10.
- RICORDI, Enrico, Mitinhaber d. Musikverlags G. Ricordi e C. † 28. Januar in Milano (31). MDO XIX, 77.
- ROBERTS, S. Boyd, Chormeister u. Organist an der „St. Matthew's Church“ in Sheffield, Leiter des „Sheffield Orpheus Male Voice Choir“. † 12. Januar in Sheffield (48). MO LX, 416; MT LXXVIII, 176.
- RÖBER, Richard, Oberlehrer, Kantor, Kirchenmusiker und Komponist. † 28. Juli in Glauchau i. Sa. (76). ZK XIX, 86–87.
- RÖHR, Hugo, langjähriger Dirigent der Bayrischen Staatsoper, Komponist. † 7. Juni in München (71). AMZ 404; MK LX, 21; MMR LXVII, 162; MW V. Nr. 25. S. 16; NMbl XVI. Nr. 29. S. 10; NZ 787; 842; RMTZ 59; Si 411.
- ROLF, Bernard, Komponist. † 26. September (63). MMR LXVII, 234.
- ROSENTHAL, Felix, Dr., Pianist und Komponist. † 30. Dezember 1936 in Wien (69). Mitteilungen d. Österr. Musiklehrerschaft VII. Nr. 7. S. 8; MMR LXVII, 42.
- ROTHER, Max, Stadt-Kammervirtuos a. D., Mitglied des Gewandhausorchesters. † 23. Dezember in Leipzig. Leipziger Neueste Nachrichten vom 27. Dezember 1937.
- ROUSSEL, Albert Charles, Komponist. † 23. August in Royan (68). Mé XCIX, 248; 278; Mercure de France XLVIII, 630–35; Le Monde Musical XLVIII, 196–98; 265; Musique & Instruments XXVIII, 293; La Nouvelle Revue Française XXV, 681–82; La Revue Musicale XVIII, 172–82; 204–06; 289–375; The Chestertian XIX, 97–102; MMR LXVII, 162; MO LX, 1031; MT LXXVIII, 835; 868–69; LXXIX, 112; MDO XIX, 315; Il Musicista IV, 138; RM X, 338; RMI XLI, 591–609; Muzyka Polska V, 405–06; Sy XX, 125; Tempo <Prag> XVII, 38–39; AMZ 514; Anbruch XIX, 226–27; Dt. Musiker-Ztg. <Teplitz-Schönau> XIX, 119; DTZ XXXIII, 296; LZ LXXXVIII, 768; MK LX, 21; Mu XXIX, 888; MW V. Nr. 37. S. 8; NMbl XIX. Nr. 30. S. 10; NZ 1168; RMTZ 73; Schweizer. Instr.-Musik XXVI, 402; 427; Si 491; SMbl XXVI, 280; 299–300; SMZ LXXVII, 491; LXXVIII, 21.
- SAAR, Louis Victor, holländischer Komponist. † im November in St. Louis <U. S. A.> (68). MMR LXVII, 234; MT LXXVIII, 1078.
- SALVIUCCI, Giovanni, Komponist. † 5. September in Roma (30). AMZ 604; LZ LXXXVIII, 815; MDO XIX, 315; Il Musicista IV, 152; RM X, 338; RMTZ 82; Si 560.
- SAMUEL, Elizabeth, M. D., Lehrerin am „New England Conservatory of Music“. † 6. Januar in West Barnstable, Mass. (75). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32.
- SAMUEL, Harold, Pianist. † 15. Januar in Hampstead bei London (58). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32 <mit Porträt>; MMR LXVII, 42; MO LX, 416; 507 <Porträt>; MT LXXVIII, 174–75.
- SANDOW, Julius, Leiter des Konservatoriums in Berlin-Steglitz, Violoncellist u. Musikpädagoge am Klindworth-Scharwenka- u. Stern'schen Konservatorium. † 18. Juni in Berlin (69). AMZ 451; MK LX, 21; Mu XXIX, 816; MW V. Nr. 27. S. 10.
- SCHACHLEITER, Albanus, Abt, verdient um die katholische Kirchenmusik. † 20. Juni in Feilnbach bei Bad Aibling (76). Der Chorwächter LXII, 199; Musica divina XXV, 105–06; Musa LXVII, 182 bis 183; AMZ 436; Leipziger Neueste Nachrichten vom 21. Juni 1937; NZ 785–87 <mit Porträt>; 842; RMTZ 59.
- SCHEINPFLUG, Paul, Generalmusikdirektor, Komponist. † 11. März an Lungenentzündung im Krankenhaus in Memel (62). AMZ 174; DTZ XXXIII, 185; Leipziger Neueste Nachr. v. 13. März 1937; Mé XCIX, 118; MK LX, 21; MMR LXVII, 90; Mu XXIX, 528; MW V. Nr. 13/14. S. 20; NMbl XVI. Nr. 26. S. 4; NZ 462; RM X, 148; RMTZ 21; Si 218.

- SCHERRER, Heinrich, Kammervirtuos (Flötist), Erwecker u. Altmeister d. dt. Gitarrespiels, Mitarbeiter am „Zupfgeigenhansl“. † im Oktober in München (73). AMZ 619; DMk II, 255; MK LX, 21; Mu XXX, 144; MW V. Nr. 44. S. 10; NZ 1257–58; 1296; RMTZ 82; SMBl XXVI, 343; Völk. Musikerziehung III, 541.
- SCHLAWING, Helmuth, musikal. Oberleiter des Stadttheaters Bremerhaven. † 20. Oktober in Bremerhaven (33). AMZ 667; MK LX, 21; MW V. Nr. 46. S. 8; NZ 1296; RMTZ 92; Si 624.
- SCHMIDT, Ernst, Professor D., Universitätsmusikdirektor der Stadt Erlangen. † 29. Dezember 1936 in Erlangen (72). [Nachtrag]: LZ LXXXVIII, 47; MGKK XLII, 94–99; MK LX, 21; Mki IX, 103; NZ '37, 348; RMTZ '37, 21.
- SCHÖNHERR, Carl, ehemals Leiter des „Deutschen Chorsängerverbandes u. Tänzerbundes“ und der „Fachgruppe Chor der Reichstheaterkammer“. † 18. September in Karlshorst bei Berlin (54). Die Bühne. Jg. 1937. Heft 19. S. 473 (mit Porträt auf dem Titelblatt d. Heftes); 490; DBJ XLIX, 132 (mit Porträt).
- SCHREINER, Emerich Ritter von, Präsident des „Steiermärkischen Musikvereins“. † 4. September in Graz (70). NZ 1296; 1298.
- SCHÜTZENDORF, Gustav, Kammersänger; war tätig unter Hans Pfitzner in Straßburg, an d. Münchener Staatsoper u. an d. „Metropolitan Opera“ in New York. † im April in Berlin-Charlottenburg (52). AMZ 324; DBJ XLIX, 126; NZ 722; RMTZ 48; Si 332.
- SEELÄNDER, Alwin, Kammermusiker, Soloklarinetist im Städt. Orchester in Heidelberg. † 27. Dezember 1936 in Heidelberg (66). MW V. Nr. 3. S. 8.
- SEIDL, Walter, Musikreferent am „Prager Tagblatt“. † 29. August in Neapel (32). Anbruch XIX, 237; NZ 1168.
- SICKER, Helmut, Kapellmeister. † 5. Juli in Dresden (33). MK LX, 21.
- SIEMENS, Werner von, Orchesterdirigent, Musikförderer und Musikfreund. † in Berlin-Lankwitz (53). AMZ 483; MK LX, 21; NZ 1056; RMTZ 73; Si 459.
- SIGNORET, Gabriel, Komponist. † Mé XCIX, 104.
- SIMONS, Walter, Reichsgerichtspräsident a. D., Vorsitzender der „Neuen Deutschen Bachgesellschaft“. † 14. Juli in Nowawes (75). Leipziger Beobachter XIV, 199; Leipziger Neueste Nachrichten vom 16. u. 17. Juli 1937.
- SIMS, William Richard, Mus. Bac. † 28. November in Oxford (86). MMR LXVIII, 26.
- SOMERVELL, Sir Arthur, Mus. Doc., Komponist. † 2. Mai in London (73). English Church Music VII, 76–77; MMR LXVII, 114; MO LX, 785; MT LXXXVIII, 464; Music in Schools I, 113 (mit Porträt).
- SOUTHCOMBE, Percy, Organist an der „Congregational Church“ in Stoke-under-Ham. † in Stoke-under-Ham (Somerset) (65). MT LXXXVIII, 176.
- SPAHR-RECHER, Arnold, Volksschullehrer, Schweizer. Schulmusiker. † 16. Juli in Liestal (77). SMBl XXVI, 225; 234; 247.
- SPECK, Willi, Sänger (Bariton). † in Prag (78). NZ 1298; RMTZ 92.
- SPEER, William Henry, Mus. Doc., Komponist. † 21. Mai in Sidmouth (73). MMR LXVII, 114; MO LX, 914; MT LXXVIII, 755.
- SPIEGELBERG, Paul Hellmuth Gustav, Zitherkomponist. † 26. Mai in Sebnitz i. Sa. (78). MK LX, 21; Die Zither LX, 77–78.
- SPÖRR, Martin, Professor, Dirigent u. Komponist. † 2. September in Gallsbach i. Oberösterreich. (70). Bruckner-Blätter. Jg. 1937. Nr. 3. S. 7; Musica (Wien) IX, 36–37 (mit Porträt); 57; Dt. Musiker-Ztg. (Teplitz-Schönau) XIX, 112–13; Der Österreichische Musiker. Jg. 1937. S. 112–13; NZ 1296.
- STAUB, Gottfried, Pianist, Komponist und Klavierpädagoge an den Konservatorien in Basel u. Zürich. † 30. April in Zürich (75). SMBl XXVI, 154; SMZ LXXVII, 359; AMZ 360; MK LX, 21; NZ 842; RMTZ 59; Si 396.
- STENDENBACH, August, Dirigent, Violinist und Komponist. † 8. Februar in Elmhurst (61). MA Vol. LVII. No. 4. S. 32.
- STUMPF, Carl, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. phil. et med. h. c., Nestor der deutschen Philosophen, Tonpsycholog. † 25. Dezember 1936 in Berlin (89). [Nachtrag]: The American Journal of Psychology (Ithaca) XLIX, 316–20; AfM II, 1–7 (mit Porträt); DMk II, 44–47; LZ LXXXVIII, 47; The Psychological Review (Princeton) XLIV, 189–91; Psycholog. Forschung (Berlin) XXII (Vorstandsblatt).
- SULLIVAN, J. W. N., Musikschriftsteller. † MT LXXVIII, 836.
- SZLENDAK, Adam, Kapellmeister, Pianist und Komponist, Schüler von Leschetitzky. † im September in Warszawa.
- SZYMANOWSKI, Karol, Direktor d. Poln. Staatskonservatoriums zu Warschau, Komponist. † 29. März in Lausanne (53). Muzyka Polska V, 147–82; 203–05; 211–32; 519–23; AMZ 226; Anbruch XIX, 111–12; Les Cahiers de la Musique (Bruxelles). Jg. 1937. S. 75; LZ LXXXVIII, 336; MDO XIX, 159; Mé XCIX, 120; MK LX, 21; MMR LXVII, 90; MO LX, 695–96; Le Monde Musicales XLVIII, 119; MT LXXVIII, 370; 707; Mu XXIX, 528; Il Musicista (Roma) IV, 54; Music & Letters XIX, 36–47; Music News (Chicago) XXIX, 10; MW V. Nr. 15. S. 9; 17. S. 15; NMBL XVI. Nr. 26. S. 4; NZ 582; La Revue Musicale XVIII, 231–32; RM X, 142–43; 409–15; RMI XLI, 215–17; RMTZ 29; Si 235; SMZ LXXVII, 258; Dt. Theaterztg. Jg. 1937. Nr. 40 (April); Die Unterhaltungsmusik LV, 394; Der Weihergarten. Jg. 1937/38. Nr. 1. S. 9 (mit Porträt).
- TAGLIAFERRI, Ernesto, Komponist. † 6. März in seiner Besitzung „Villa Liguori“ in Torre del Greco bei Napoli (45). MDO XIX, 117; Il Musicista (Roma) IV, 54.
- TERRY, Charles Sanford, Professor Dr., Historiker an d. Univ. Aberdeen, Bachforscher. † 5. November 1936 in Westerton of Pitfodels, Aberdeenshire (72). [Nachtrag]: Bach-Jahrbuch XXXIII, 115–16; MK IX, 102–03.

- THATCHER, Harry K., Professor für Musik an der „University of Iowa“. † 14. Januar in Iowa City, Ia. (41). MA Vol. LVII. No. 2. S. 32.
- THERIG, Albert, herzogl. Braunschweig. Musikdirektor, Studienrat a. D. † 8. Oktober an den Folgen eines Unfalls im Krankenhaus vom Roten Kreuz zu Braunschweig (74). Org XXXVII, 36.
- THOMAS, Otto, Kirchenmusikdirektor u. Komponist; Kantor an der St. Pauli-Kirche in Dresden. † 19. Februar in Dresden (79). MK LX, 21; MMR LXVII, 114; Mu XXIX, 528; NZ 462; ZK XIX, 18–19.
- THOMPSON, geb. Comtesse de Riva, Witwe des Violinisten César Thompson. † in Milano. RMB XIII. No. 6. S. 15.
- THURNEISER, Rita, Pianistin u. Musikschritstellerin, nahe Freundin Busonis. † AMZ 62; NZ 346.
- TIERSOT, Julien, französischer Volksliedforscher. † 10. August 1936 in Paris (79). [Nachtrag]: MQu XXIII, 238–45.
- TIRÉN, Lisa, Sängerin. † 31. Januar in Stockholm.
- TIRINDELLI, Pier Adolfo, Professor, Violinist und Komponist. † 5. Januar in Roma (79). MA Vol. LVII. No. 3. S. 272 (mit Porträt); MDO XIX, 77; MMR LXVII, 90; RM X, 75.
- TOUCHE, Francis, Violoncellist u. Dirigent; Gründer der „Concerts Rouge“. † 4. März in Paris (65). MA Vol. LVII. No. 5. S. 32; Mé XCIX, 96; MK LX, 21; NZ 462; RMB XIII. No. 6. S. 15.
- TREBITSCH, Alexandre, Musikschritsteller. † Mé XCIX, 160.
- TROBÄCK, Emil, Königl. Schwed. Kammermusiker. † 24. November in Stockholm. Svensk Tidskrift för Musikforskning (Stockholm). Jg. 1937. S. 179–81.
- TROJANOWSKI, Jan, Berliner Ballettmeister. † im Februar in Berlin (53). Deutsche Tanz-Zeitschrift II, 50–52; AMZ 111; DBJ XLIX, 119–120; Si 130.
- TRONCHI, Pietro, Orchesterdirigent. † in einer Klinik in Helsinki (38). MDO XIX, 315.
- TURTON, Matthias H., Organist und Chorleiter an der „Walmer Road Baptist Church“ in Toronto. † 15. Mai in Toronto (61). MT LXXVIII, 561.
- UIMONEN, Annikki, finnische Konzert- und Opernsängerin. † 10. Juni in Kuopio (46). Musiikkitieto. Jg. 1937. S. 96; Suomen Musiikkilehti. Jg. 1937. S. 119.
- UNBEHAUN, Karl, Kammermusiker (Violinist), Mitglied des Krefelder Städt. Orchesters. † 13. März in Krefeld (54). MK LX, 21; MW V. Nr. 16. S. 9 (mit Bildnis).
- URBANYI, Zygmunt, Kritiker, Musikpädagoge und Komponist. † im Mai in Bydgoszcz (Bromberg).
- VARVARO, Avv. Vito Trasselli, Gründer der „Società Amici della Musica“, Palermo. † 9. Mai in Palermo. MDO XIX, 239.
- VASCONCELOS, Joaquim De, portugiesischer Musiker. † 1. März 1936 in Porto (Portugal).
- VENEZIA, Franco da, Opernkomponist, Direktor der Benedetto Marcello-Akademie in Venedig. † 23. September in Torino (61). AMZ 667; LZ LXXXVIII, 911; MDO XIX, 355; MMR LXVII, 234; RM X, 338; Si 639.
- VIALE, Rosina, Primaballerina. † 19. Februar in Torino (89). MDO XIX, 117.
- VIERNE, Louis, Organist an „Notre-Dame“ in Paris. Komponist. † 2. Juni während des Spiels eigener Werke in Paris (77). Bulletin des Amis de l'Orgue IX. No. 32. S. 1–5 (mit Porträt); Mé XCIX, 184; Le Monde Musicale XLVIII, 174; Musica Sacra (Bruges) XLIV, 367–68 (französ. Ausg.); Revue du Chant Grégor. XLI, 158; Revue Liturgique et Musicale XX, 115; La Revue Musicale XVIII, 287–288; AMZ 387; MMR LXVII, 138; MO LX, 902; 982; MT LXXXVIII, 562; 653; Musica divina XXV, 181; MW V. Nr. 25. S. 15; NZ 842; RM X, 237; RMTZ 59.
- VITALE, Edoardo, Kapellmeister, Wagnerinterpret. † 12. Dezember in Roma (65). AMZ 780; MDO XX, 39; Mé XCIX, 352; C, 15; MW XXX, 288; MW VI. Nr. 1. S. 10; NZ '38, 233; RM X, 419; Si '38, 23.
- VOIGT, Bruno, Kammermusiker (Violinist), Lehrer am Konservatorium und an der Badischen Hochschule f. Musik in Karlsruhe. † 1. Oktober in Karlsruhe (69). AMZ 635; MW V. Nr. 42. S. 7.
- WALENN, Arthur, Sänger (Bariton). † 21. Juli in Wokingham. MMR LXVII, 162.
- WARD (Travers), Daisy Linda, Opernsängerin (Mezzosopran) an der „Covent Garden Opera“, u. Kunstmalerin. † in Finchley Road, N.W. (53). MOLXI, 40.
- WATSON, J. de L., Gründer der Orgelbaufirma Watkins & Watson. † 5. April (74). MO LX, 736.
- WEBB, Philip, Kammermusiker, Sekretär der „Handel Society“. † (80). MT LXXXVIII, 562.
- WEIGAND, Heinrich, Kreis-Chorleiter des Kreises Maintal des Dt. Sängerbundes. † 17. April in Frankfurt a. M. (60). AMZ 466; NZ 1056.
- WELTI-HERZOG, Heinrich, Dr., Musikkritiker, Gatte der berühmten Sängerin Emilie Welti-Herzog. † 2. Januar in Aarburg (77). Schweizer Musiker-Revue XII. Nr. 7. S. 1 (mit Porträt).
- WESSEL, Axel, dänischer Musikschritsteller und Kritiker. † (66). NZ 842.
- WHALL, Roughton Henry, Mus. Bac., F. R. C. O., Organist an der Holy Trinity-Church in Stroud, Klarinettist. † 22. Juli in Stroud (Gloucestershire) (75). MO LX, 1083; MT LXXXVIII, 835.
- WHITE, Maud Valérie, Komponistin populärer Lieder. † 2. November in London (82). MMR LXVII, 234; MT LXXXVIII, 996.
- WHITING, Arthur, Pianist, Organist u. Komponist. † 26. Juli 1936 in Beverly, Mass. (75). Nachtrag: MQu XXIII, 26–36 (mit Porträts).
- WIBLIN, Vida Mary, B. Mus., Musikdirektorin an der „Magdalen College School“ und des „BachChoir“. † 15. November in Oxford (42). MMR LXVII, 234; MT LXXXVIII, 1078.
- WIDOR, Charles-Marie, Professor, Organist an St. Sulpice, Lehrer f. Orgelspiel u. Komposition als Nachfolger César Francks am Pariser Konservatorium, Komponist. † 12. März in Paris (92). Bulletin trimestriel des Amis de l'Orgue IX. No. 29. S. 2; No. 30/31. S. 75–76; Caecilia (Strassburg) L, 58–60; Mé XCIX, 104; 337–38; Musica Sacra (Bruges) XLIV, 167; 365–67 (französ. Ausg.); Revue du Chant Grégorien (Grenoble) XLI, 125–26; Revue Liturgique et Musicale XX, 81–86; La Revue Musicale XVIII, 310–12; RMB XIII. No. 6. S. 15; AMZ 206; DTZ XXXIII, 185; Gregoriusblatt LXI,

- 42-43; LZ LXXXVIII, 287; MA Vol. LVII. No. 6. S. 32 (mit Porträt); Mercurio Musical VII. No. 73. S. 12; 14; MDO XIX, 159; MK LX, 21; MKi IX, 146-47; MMR LXVII, 90; MO LX, 738; 740; MT LXXXVIII, 341-45 (mit Porträt); 370; LXXIX, 112; Musa 122-123; Musica divina XXV, 100; NZ 462; RM X, 118; RMI XLI, 218-20; RMTZ 29; Schweizer. Instrumentalmusik (Luzern) XXVI, 187; SMBI XXVI, 89; SMZ LXXVII, 196.
- WIESMANN, Karl, Professor, Musikdirektor. † 9. November 1936 in Baden b. Wien (55) MKLX, 21.
- WIETROWETZ, Gabriele, Violinistin, Schülerin von Jos. Joachim. † 6. April in Berlin (71). MMR LXVII, 114; MO LX, 725.
- WILFER, Johannes, Geigenbaumeister. † 22. Mai in Leipzig (41). Leipziger Neueste Nachrichten vom 24. u. 26. Mai 1937.
- WILLIAMS, Francis, Komponist. † im Dezember 1936 in Griffithstown (Mon.) (29). MMR LXVII, 90.
- WILMANT, Trieste, Bassist. † 20. März in Milano (78). MDO XIX, 159.
- WINTER, George Day, Dirigent und Organist. † 28. November (80). MMR LXVIII, 26.
- WOHLGEMUTH, Gustav, Professor, Bundeschormeister des Deutschen Sängerbundes, Komponist volkstümlicher Lieder. † 2. März in Leipzig (73). AMZ 142; DTZ XXXIII, 185; Leipziger Neueste Nachr. vom 3., 4., 5. u. 6. März 1937; LZ LXXXVIII, 239; Der Männerchor XVII, 18-22; 39-40; 56-61; Der Merker XXVI, 64-65; MK LX, 21; Musica (Wien) VIII. Nr. 9. S. 19; MW V. Nr. 12. S. 13; Nr. 15. S. 9; NZ 462; RMTZ 21; Dt. Sängerbundes-Ztg. XXIX, 138; 152; SSZ. Jg. 1937. Nr. 5. S. 57 bis 71; Hessische Sängerbund XIII, 59; Allgem. Sängerbund-Ztg. XXXI, 39-40; Neue Bayr. Sängerbund-Ztg. Jg. 1937. S. 48; Fränk. Sängerbund-Ztg. XII, 62; 78-81; Schwäb. Sängerbund-Ztg. XVII, 43-44; Der Sängerbund XIII, 31-32; Si 163.
- WOLF, Josef, Kapellmeister, wirkte fast 20 Jahre hindurch am Hamburger Stadttheater; leitete 1884 die dt. Uraufführung der poln. Oper „Halka“. † 3. Januar in Düsseldorf (74). DBJ XLIX, 116; Die Bühne. Jg. 1937. S. 65-66.
- WOLKONSKY, Fürst Sergius Michailowitsch, letzter Intendant d. Kaiserl. Russ. Oper in St. Petersburg. † in Richmond (USA). AMZ '38, 46.
- WOLTERS, Horst, Violinist und Kapellenleiter. † 7. Februar in Neustettin (26). Die Unterhaltungsmusik. Jg. 55. Nr. 2671. S. 219.
- WOOLER, Alfred, Mus. B., Mus. D., Sänger und Komponist. † in Lake Winola, Penn. MO LXI, 46.
- WOTTITZ, Theodor, Komponist volkstümlicher Wiener Lieder. † 11. März in Wien (61) MK LX, 21; MW V. Nr. 18. S. 8; NZ 722; SMBI XXVI, 186.
- WÜNSCHE, Max, Cellist u. Pianist (Liedbegleiter), Lehrer am Landeskonservatorium in Leipzig. † 3. März in Leipzig (66). Leipziger Neueste Nachrichten vom 6., 7. u. 14. März 1937; MK LX, 21; NZ 462.
- WYMETAL, Wilhelm von, ehemals Oberregisseur der Wiener Staatsoper. † 8. November in Wien. AMZ 700; MW V. Nr. 52. S. 11; NZ 1418; RM X, 419; Si 656.
- WYSS, Robert, Chordirigent, Gesanglehrer und Konzertsänger. † im Februar in Basel (64). SMBI XXVI, 65; 72.
- ZILZER, Bruno, Wiener Kapellmeister. † 15. August in Wien (48). AMZ 514; NZ 1168.
- ZIMMERMANN, Max, Generaldirektor der ehem. Zimmermann-Pianofortefabrik in Leipzig, heute Hupfeld-Gebr. Zimmermann. † 31. Mai in Dresden (76). MO LX, 927; NZ 842.
- ZWART, Jan, Organist an der „Reformed Lutheran Evangelical Church“ in Amsterdam, Komponist. † 13. Juli in Zaandam. MO LX, 991; MT LXXXVIII, 755.